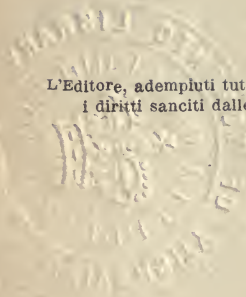
VENT'ANNI AL TEATRO

II.

Yorick
(Pietro Coccoluto Ferrigni)

La Morte
di
Una Musa

SECONDA EDIZIONE
(Postuma)

FIRENZE
R. BEMPORAD & FIGLIO
LIBRAI-EDITORI
Via del Proconsolo, 7

1902

INDICE DEI CAPITOLI

LA MORTE DI UNA MUSA.

APPENDICE.

AI LETTORI

Firenze, 24 Decembre 1902.

Ripresentare al pubblico — auspice il Cav. Enrico Bemporad, editore, — la *Morte d' una Musa,* in questa seconda edizione, è per noi mantenere — un po' in ritardo, è vero — la promessa fatta quest'anno medesimo nell'avvertenza preposta alla seconda edizione della *Storia dei Burattini:* ed è pure seguitare e compiere la ristampa dei due primi volumi dell' opera *Vent' anni al teatro,* già pubblicati, in vita, da *Yorick.*

A questi, noi confidiamo di poter fare seguire tra breve alcuno dei volumi ancora inediti, alla compilazione dei quali attendemmo finora con amorevole cura. E non senza perplessità. Fummo infatti lungamente incerti nella scelta del metodo di compilazione da seguirsi nei due volumi successivi a questo — e relativi al dramma romano di Pietro Cossa, e al dramma greco di Felice Cavallotti — perchè ci parve quasi impossibile, e di un' utilità molto dubbia, il continuare nel metodo tenuto nella *Morte di una Musa,* di raggruppare le critiche secondo i diversi generi e le varie forme dei componimenti drammatici cui si riferiscono. E in questo apprezzamento ci confortava pure il sapere che

Yorick medesimo si era reso conto degli inconvenienti del sistema e ci aveva anzi espresso la persuasione della necessità di modificarlo nei volumi successivi. Ciò non fu possibile a lui, colpito dalla morte: ma noi ci proponemmo di studiare se non potesse riuscirci di menare avanti il lavoro secondo gli ultimi e più maturi intendimenti dell'Autore e specialmente secondo l'intenzione di raggruppare le opere drammatiche per ogni singolo autore, in modo da analizzarle e valutarle nel loro speciale valore di produzioni sorelle.

Fummo quindi incerti se fosse più conveniente incorporare in ciascuno dei volumi seguenti i capitoli del presente volume che si riferiscono particolarmente e rispettivamente ad alcune opere del Cossa e del Cavallotti — oppure lasciare inalterato questo volume così fatto e voluto dall'autore, salvo a provvedere altrimenti con note e richiami a riallacciare quei tre capitoli ai volumi seguenti. Questa incertezza non potè scomparire finchè non avemmo pressochè compiuto anche la compilazione degli altri volumi: giacchè dalla loro maggiore o minore omogeneità dipendeva l'opportunità di licenziare al pubblico la *Morte d'una Musa* nella sua originale integrità oppur quella di mutilarla dei capitoli che più opportuna sede avessero trovato, assieme alla critica delle altre opere dei rispettivi autori, nei volumi seguenti.

Da questo, il ritardo frapposto alla presente pubblicazione.

Or, dopo matura riflessione, prevalse in noi il proposito di lasciare intatta l'opera dell'autore nella forma da lui voluta e nell'ordine e col sistema in cui da lui stesso fu disposta la materia — riservandoci il compito di conciliare questo sistema con quello monografico, ordinato per autori, che avremmo adottato nella compilazione dei volumi successivi.

Così ci è gradita e ci sembra opportuna l'occa-

sione di questa avvertenza per accennare anche a questi.

Il IV volume dell'opera fu già più volte annunziato sotto il titolo: *Fra le quinte della Storia.* Però, siccome la esuberanza della materia ne avrebbe resa eccessiva la mole, e perchè vedemmo che la partizione degli argomenti potea riuscire nitidissima, decidemmo di scinderlo in tre.... e forse quattro volumi minori; ciascuno dei quali facesse parte a sè e presentasse lo studio analitico e monografico delle opere di un solo autore e di qualche raro imitatore o seguace. Così abbiamo in animo di riunire nel primo di essi (che sarà il III dell'opera) le critiche su *Pietro Cossa e il dramma romano*, nel secondo (IV dell'opera) quelle su *Felice Cavallotti e il dramma greco;* nel terzo (V dell'opera) quelle sul *Dramma medioevale e Giuseppe Giacosa;* ed occorrendo, in un quarto, quelle sugli autori minori e sulle opere di cui l'argomento o l'ambiente storico non rientri nelle partizioni suddette.

Con questi tre o quattro volumi nuovi in cui sarebbe scisso quello *Fra le quinte della Storia,* si esaurirebbe l'esame delle opere drammatiche italiane d'argomento storico, apparse sulle nostre scene nel ventennio 1865-1884 — opere che per valore letterario e per robusta vitalità teatrale interessano massimamente ancor oggi, e son comprese nel repertorio del teatro nazionale.

Giova quindi avvertire semplicemente per ora che, riguardo agli autori, il Capitolo X del presente volume potrebbe formare il proemio del volume III sul Teatro del Cossa, come il Capitolo XI ne potrebbe essere l'epilogo; e il Capitolo XII, il proemio del volume IV sul Teatro del Cavallotti. Richiami simili, ma più ampi e dettagliati saran fatti ai luoghi opportuni dei volumi seguenti.

Riguardo poi alla materia, siamo contenti di non aver alterato la forma e il sistema di questo volume, considerando principalmente che, nel suo con-

cetto fondamentale, *commemorativo* quasi della Musa della Tragedia, esso è ancor oggi, dopo un altro ventennio trascorso dal giorno in cui vide la luce per la prima volta, perfettamente vero.

Nulla è cambiato nelle sorti di quella povera Musa.

La tragedia è morta — ben morta — in Italia — ed assai scarse e vane speranze di resurrezione può lasciare il dramma tragico.

La *Morte d'una Musa* contempla soltanto queste due forme speciali d'opera d'arte; i volumi successivi contempleranno strettamente il dramma storico — forma assai diversa dalle precedenti — soggetta, come tutte, alle capricciose vicende della moda, ma che non per questo può dirsi oggi men viva nè men vitale nel teatro moderno (non osiamo dire italiano) di quanto fosse trent' anni fa.

Umberto e Mario Ferrigni.

LODE A DIO UNICO

A SUA ALTEZZA

ISMAIL PACHA

KHEDIVÈ D'EGITTO

CHE LA BENEDIZIONE DEL SIGNORE

DISCENDA SOPRA DI LUI

Dal sottoscritto, molti saluti ed augurii di felicità e di gloria per il presente e per l'avvenire.

Dopo i saluti: Signor mio, molt' acqua è passata per il Canale di Suez dal giorno in cui ebbi l' audacia di scriverti la prima ed ultima mia lettera, datata da Milano il diciannove della luna di Sciaual, anno 1289 dell' Egira.

A quell' epoca, Tu, mio Signore, eri ancora il Sovrano di cento tribù, il padre de' tuoi popoli, il principe grande e potente, circondato da una turba di cortigiani, indigeni e fore-

stieri, che stavano dinanzi a Te colla testa curva e la mano sulla bocca dello stomaco, quasi a protesture che il cervello ed il cuore erano tutti al tuo servizio e pronti ad immolarsi al minimo de' tuoi cenni.

Io, che allora (come adesso) non ti conoscevo, Signor mio, nè da vicino nè da lontano, Ti considerai unicamente quale per le opere tue mi apparivi; un uomo d'ingegno e di dottrina, dalla mente vaga d'ogni cosa bella e piacevole, amico delle arti e degli artisti, figlio non degenere di quella sacra terra, che alla più antica civiltà preparava la cuna; e alla pittura, alla scultura, alla musica commetteva l'incarico di narrare le glorie degli Dei e le geste dei Faraoni.

Dall'alto del tuo trono Tu volgevi sovente lo sguardo alla mia patria; e di qui chiamavi Giuseppe Verdi a rivelarti dalle scene il segreto delle nuove melodie, di qui facevi partire alla volta della tua reggia le tele illustrate dal pennello di Eleuterio Pagliano e i marmi scolpiti da Cesare Monteverde: ornamento regale alle pareti del ben custodito gineceo.

Ed io, chiusa appena la pubblica mostra di Milano, spedii a Te, mio Signore, con una lettera, il libro che registrava le glorie dell'arte italiana e le tue; e vaticinai per Te il giorno in cui, rialzato sovra più solide basi il trono

di Ramesse e di Sesostri, Ti fosse dato operare, a pro dell'arte e della civiltà fra i tuoi popoli, tutto il bene che può far loro un sovrano libero, indipendente, e volenteroso.

Tu, Signor mio, naturalmente non ne sapesti nulla; e fu grande ventura per me, che mi risparmiò la vergogna e il dolore di passare ai tuoi occhi per un falso profeta.

Vennero i giorni tristissimi delle ruine e delle prepotenze, in cui toccò a Te a pagare il fio delle altrui colpe, e a scontare i peccati di chi Ti toccava più da vicino. Veramente quella di soffrire il male per conto degli altri è una penitenza che non si trova scritta nelle pagine del libro benedetto; ma venne registrata però negli antichi e venerabili scartafacci dello Sceik Esopo, il quale narrò ai fedeli credenti le meravigliose avventure del Lupo e dell'Agnello.

I nostri amici, i sapienti dottori del rito Hànefi, più larghi nel sistema delle interpretazioni, leggevano in quella favola la prova che l'animale più forte ha tutti i diritti contro l'animale più debole; il quale ha solamente facoltà di lasciarsi mangiare quando sia ingrassato a sufficienza.

Per contro: i nostri amici non meno dotti, i professori del rito Mêliki, assai più ristretti nella applicazione dei principii, sostenevano che

l'agnello doveva aver più giudizio nello scegliere le sue relazioni e più prudenza nel circondarsi di rappresentanti stranieri.

Ma del senno del poi ne son piene le fosse; i consigli e i suggerimenti posteriori non valsero un nocciolo di dattero; e Tu, Signor mio, conoscesti i giorni dell' amarezza e imparasti le vie dell'esilio.

L'esilio è più dignitoso della schiavitù. Quando ti vedesti abbandonato dai tuoi Ministri, rinnegato dai tuoi cortigiani, consegnato in balia dei Consoli europei che Ti volevano incatenato alla loro bandiera; Tu, Signore, preferisti deporre lo scettro, e impugnare il bastone del pellegrino. E uscendo a fronte alta da quel palazzo dove i nuovi padroni mettevano al tuo posto un fantoccio coronato, venisti in Italia, riparasti a Roma e a Firenze, ospite gradito, cittadino rispettato; e al nostro Re presentasti l'omaggio della tua devota e affettuosa amicizia.

Oggi, Signor mio, i tempi sono mutati; e mentr' io sto raccogliendo un altro libro che parla delle cose del teatro — di cui Tu fosti sempre appassionato e intelligente amatore — muove dalle piaggie affricane e suona per aria una voce vaga che pare Ti richiami alla patria e Ti offra, sotto più lieti auspici, il potere.

E anch'io ti offro il mio libro, come il saluto di un amico che ti vuol bene da lontano;

e spera nell'avvenire più stretti i vincoli, più cordiali i rapporti, più intime le relazioni testè inaugurate fra il suo paese ed il tuo.

Vanne, Signore, e segui la tua fortuna; ma se la mano del Dio che atterra e suscita Ti ricondurrà presso le tombe de' tuoi padri, per dettare ai popoli leggi conformi ai santi principii dell' Islam, rammenta, o Principe, che l'Italia ti fu lungo tempo dolcissimo asilo e pacifico soggiorno, e che Tu le vai debitore dei giorni più sereni e più riposati della tua vita.

Quando la ritroverai ai confini del tuo impero, colla sua bandiera spiegata accanto alla tua, pensa, Signor mio, che l'Italia ti è buona vicina, e si contenta della tua amicizia purchè sia operosa ed efficace; che non insidia nè la tua autorità, nè il tuo territorio, nè la libertà tua, nè le tue ricchezze, nè le tue donne, nè i tuoi cammelli, nè i tuoi asini.... con rispetto parlando. Noi non vogliamo, mendicando pretesti, trasformare in vassallaggio la nostra buona vicinanza; nè metterti le mani addosso colla scusa di farti una carezza; nè spogliarti fino della camicia per vedere come sei ben fatto. Noi ti vogliamo indipendente, libero, ricco, glorioso, sano, allegro e pieno di vigore. Se sarai libero, metterai la tua mano nella nostra e staremo d'amore e d'accordo sopra un suolo dove c' è posto per tutti e due; se sa-

rai ricco, ci pagherai puntualmente que' po' di frutti dei nostri quattrini; se sarai vigoroso, consolerai di vigorosa progenie le tue mogli, benedette fra tutte le donne, e darai al tuo Regno principi affezionati all' Italia, tale e quale come Te.

Io intanto, prego Allah onnipotente che indirizzi al bene ogni tua impresa e fo voti perchè i tuoi giorni, numerosi come i granelli d'arena nel deserto, siano ricolmi di salute e di letizia.

Scritto dal povero innanzi al suo Dio, nel quale ripone tutta la sua fiducia,

YORICK FIGLIO DI YORICK
la sua fine sia buona.

Firenze, il 20° giorno di Sciaban
anno dell'Egira 1302.

PER ENTRARE IN MATERIA

PER ENTRARE IN MATERIA

I

Il teatro è un libro parlante da ogni pagina col suono della voce umana; è un quadro nel quale ogni figura si anima, si muove e si stacca dalla tela.

In tutti i tempi, e presso tutte le nazioni, la storia del teatro, piuttostochè presentarci la nuda successione dei fatti e degli avvenimenti relativi ad un popolo e ad un'epoca determinata, ci rivela lo sviluppo progressivo e lo svolgimento continuo delle idee e dei costumi, che generarono gli avvenimenti ed i fatti onde si compose la vita sociale in una data età e in un dato paese.

La condizione essenziale alla riuscita d'una opera drammatica è quella unica di rappresentare al vero lo stato morale e materiale della società innanzi a cui ella viene prodotta, e nel momento stesso in cui ella viene prodotta. Così i caratteri speciali del clima, dell'indole, della

religione, del tempo, della nazionalità, debbono trovarsi riuniti nell'opera teatrale, insieme alla impronta tutta personale del genio dello scrittore.

Egli è per questo che nessuno degli scrittori drammatici più celebrati ha saputo o voluto sfuggire all'influenza dell'ambiente, in cui si trovava posto al momento di produrre l'opera sua. I genii più perfetti e più originali non hanno mai creato altro che la forma artistica, destinata a vestire e rendere evidente il concetto universale; ossia, in altre parole: hanno trovato soltanto l'espressione più elevata e più efficace del pensiero di tutti. Eschilo, Aristofane, Plauto, Calidàsa, Machiavello, Lope de Vega, Shakespeare, Gutzkow, Molière, Goldoni, non recarono alla scena solamente le loro proprie idee; sibbene, insiem con le proprie, le idee del loro secolo, della loro società, della scuola filosofica, politica e morale trionfante a'loro tempi.

Questo è tanto vero, che fra tutte le produzioni dell'ingegno umano, la letteratura drammatica è la sola che serbi costantemente e fedelmente il carattere d'individualità della nazione d'origine.

Spesso sentiamo dire che l'arte e la scienza non conoscono confini di spazio o di tempo; che la loro patria è il mondo; che i limiti tracciati dalla natura, o dal capriccio umano, o dalla ragione di Stato, fra le diverse plaghe della terra,

non sono fatti per loro. Il pensiero vola più alto, e corre liberamente dall'uno all'altro emisfero, e trionfa delle distanze, degli ostacoli e degli impedimenti!...

L'affermazione può essere esatta per quel che riguarda la scienza. Quanto all'arte è un altro paio di maniche; e la massima, così assoluta e recisa, non sarebbe più conforme nè alla logica delle idee, nè alla testimonianza dei fatti. Sta bene che le dottrine critiche, i dogmi filosofici, i precetti d'etica, i sistemi di storia, trovano discepoli ferventi ed evangelizzatori inspirati in ogni parte del mondo civile, indipendentemente dalla forma sotto la quale vengono rivelati. Ma l'arte drammatica, per ciò che riguarda lo scopo suo primo: che è la rappresentazione di un'opera teatrale sulla scena, non è punto cosmopolita, e – a parte l'ammirazione comune per gli splendori della forma letteraria – i capolavori drammatici di una nazione durano una gran fatica a reggersi sul teatro presso un'altra nazione, diversa d'indole, di costumi, e di abitudini. Una volta ogni tanto si ascoltano con interesse, si applaudono con entusiasmo, si pigliano magari a modello di poche produzioni similari; ma a lungo andare si trovano in urto coll'indole, col sentimento, col gusto comune, e rimangono lì, sterili esemplari d'una scuola che non attecchisce e non piglia radici.

C'è sempre voluto un gran lusso di cambiamenti, di mutilazioni e di adattamenti d'ogni genere per trasportare un dramma inglese o tedesco sulle scene d'Italia o di Francia, e il tentativo non fu sempre coronato di lieto successo. Si può, per un momento, indurre una specie di effimera rivoluzione nel gusto letterario; ma una scuola cosmopolita d'estetica drammatica non ha nessuna probabilità di riuscire.

La prova di coteste verità si può raggiungere anco per diversa via. Una nazione che manca d'individualità politica, non riesce mai nemmeno a formarsi un teatro. E questa è precisamente la ragione per cui un vero e proprio teatro italiano non ci fu e non ci poteva essere nell'ultima metà del secolo scorso e ne' primi anni del secolo presente; e questo spiega il perchè, anche nel momento attuale, in mezzo al meraviglioso e confortante risveglio della nazionale operosità, la scuola drammatica, che conta tanti discepoli animati dalle migliori intenzioni, si arresta tuttavia, incerta e dubitosa, in un eclettismo laborioso quanto leggiero, improduttivamente fecondo, o affannosamente accidioso.

L'Italia finora non era mai riuscita a costituirsi in nazione, e non poteva per conseguenza dare opera alla formazione d'un teatro nazionale. Il nobile e generoso tentativo del *Goldoni*, avea gettato le basi d'una grande riforma artistica,

aveva arricchito il nostro repertorio teatrale di qualche centinaio di buone commedie; ma l'edifizio non era sorto su quei fondamenti, e la scuola era sempre un desiderio, un'aspirazione, un disegno di cosa di là da venire.

I continuatori del *Goldoni* - e parlo, ben'inteso, de' migliori soltanto - avevano affatto perduto le traccie de' fondamenti gettati dal maestro; e lavoravano a caso, sul mobile terreno delle diverse imitazioni straniere, a seconda delle vicende politiche che sbalestravano il paese sotto la dominazione di questo o di quel popolo venuto d'oltr'Alpe, o a seconda della moda che metteva talvolta sul figurino drammatico il tale o tal'altro modello di commedia forestiera. L'*Albergati* moralizzava sulle traccie del Voltaire, l'*Avelloni* andava dietro al Beaumarchais, il *Federici* al Kotzebue, *Gherardo De'Rossi*, il *Nota*, il *Giraud*, un po'più originali e un po'più casalinghi, creavano delle buone commedie che avevano pochi o punti imitatori.

Nel campo della tragedia, *Vittorio Alfieri* avea tentato di riportare il teatro italiano alle classiche origini della scena greca, e ci era riuscito per un certo tempo, con grandissima gloria del suo nome e vanto non piccolo del nostro paese; ma in que'suoi tragici poemi, così ricchi di pregi e poveri di simpatia, l'artifizio era tanto evidente, lo sforzo tanto penoso, il successo così contrastato, che, lui morto, nessuno ebbe il coraggio

di correre sulle orme sue. *Ugo Foscolo* non seppe resistere alla tentazione di sacrificare alle Grazie sotto i delubri del tempio delle Furie; *Vincenzo Monti*, troppo immaginoso per contenersi negli stretti limiti del componimento drammatico, abbandonò presto il coturno per la cetra; *Silvio Pellico* fra gli orrori del carcere dimenticò le glorie della scena; *Alessandro Manzoni*, iniziatore in Italia della grande scuola romantica, si provò alla tragedia piuttosto per affermare un principio che per instaurare un teatro; *Giovan Battista Niccolini*, patriotta ardente e coraggioso, grande poeta e lirico sommo, scrisse con alti e nobilissimi intenti piuttosto de' poemi che delle tragedie; e quelli fra i suoi componimenti che rimangono ancora alla scena, debbono cotesta fortuna più presto alle seduzioni della poesia, che all' eccellenza della forma drammatica.

Certo non fu difficile, a cotesto modo e per un certo tempo, formare un repertorio di buone tragedie italiane, che tennero onoratamente il campo sui teatri della penisola e contrastarono, non senza profitto della letteratura nazionale, il possesso della scena a quello scapigliato e furibondo dramma romantico che si affacciava dalle Alpi e minacciava d'invadere ogni cosa. Ma si capisce alla prima che quella forza vitale non procedeva già dalle intime viscere della forma tragica; sibbene dalle circostanze della vita politica del paese,

dalle contingenze estrinseche della lotta fra il sentimento nazionale e lo stato di servitù della patria. Quel resuscitare sul palcoscenico le grandi figure della storia greca e romana, quel produrre generosi ed imitabili esempii di sacrifizio alla libertà del paese, quell'imprecare alla prepotenza dei tiranni, quel declamare in bellissimi versi contro la ferocia degli oppressori, quel provocare le lacrime della pietà sulle sventure della vittima, quell'inneggiare continuo alle grandi virtù cittadine delle antiche repubbliche, quelle allusioni alla storica grandezza degli avi, accendevano di generoso entusiasmo la mente de' nepoti; e suscitavano nel popolo affollato in platea l'ammirazione, il terrore, e l'entusiasmo.

Ma l'esercito de' tragèdi contava nelle sue file solamente i capitani... i soldati mancavano affatto; nella scuola erano al loro posto soltanto i maestri, e i discepoli facevano difetto. La forma tragica languiva e declinava insensibilmente verso un'irreparabile caduta, mentre il dramma guadagnava terreno ogni giorno e conquistava le più forti posizioni nel teatro.

Passò presto il tempo in cui la tragedia era una bella donna, una Dea, sfolgorante di tutte le bellezze e di tutte le grazie soprannaturali, porporata, coronata, piena di alteri sdegni, di nobili passioni, di aspirazioni alte e generose; quand'ella appariva sulla scena in tutta la pompa

della maestà greca o romana, col suo sguardo regale, colla sua voce potente, col suo gesto imperioso; quando incarnava un grande concetto politico; quando vaticinava, sacerdotessa inspirata, i tempi vicini del grande mutamento sociale; quando adombrava un alto scopo religioso; quando agitava i suoi pugnali vendicatori non sopra una vittima ma sopra una casta, non contro un uomo ma contro una istituzione; quando trascinava i suoi cadaveri sanguinosi non per gettarli, spettacolo atroce e incivile, innanzi a una moltitudine briaca, ma per deporli a' piedi dell' are d' una Divinità serva del fato, o per precipitarli dai gradini d' un trono dove il vizio incoronato preparava la rovina d' un grande impero, lo sfacelo d' una grande società, la sconfitta di una religione dieci volte secolare, la corruzione e l' umiliazione d' un popolo d' eroi.

Allora i delitti non apparivano dal palcoscenico come piaghe schifose, spettacolo sconcio e crudele, buono a null' altro che a suscitare le più malvagie passioni, i più brutali istinti nel popolo spettatore; sibbene ci arrivavano come dimostrazioni scientifiche in un teatro anatomico, piene di severi e gravi insegnamenti alla turba degli studiosi e de' patriotti. Da quelle ferite spicciava col sangue l' onda delle nuove idee e de' nuovi dogmi, e la luce sinistra di quegl' incendii illuminava l' avvenire del mondo.

Più tardi la tragedia raccontò le lotte micidiali dell'antica società colla nuova, le battaglie della religione, il riscatto dell'umanità; educò i tempi presenti coll'esempio dei tempi passati, illustrò le origini del mondo moderno, narrò il battesimo di sangue delle nuove istituzioni, fu una scuola e una speranza; e non dimenticando mai che i più grandi vizii e i delitti più atroci non possono esser soggetto alle sceniche rappresentazioni se non congiunti alle lotte coraggiose, allo splendore o almeno alla memoria di qualche virtù, rimase grande perchè si tenne dignitosa, e parlò a'popoli dalle altezze, inaccessibili al volgo, della storia e della poesia!

Ma sopravvennero i nuovi tempi, così gretti e piccini; e cotesta sublimità di concepimenti non valse più nulla per un componimento letterario che si volgeva direttamente alle masse; e si giunse all'epoca nostra così artificiosa, minuziosa e spigolistra, cui non si addice più quella semplicità di forma, quella purezza di linee, quella maestà di condotta e d'azione.

E perciò al breve periodo della tragedia successe il lungo regno del dramma scapigliato, gonfio, rimbombante, spettacoloso e sanguinario; venuto in Italia di Francia; e acclimatato facilmente, come la mal'erba, sopra un terreno abbandonato.

Addio la semplicità, addio la grazia, addio lo

studio della forma carezzosa o dignitosa, addio la lirica e la poesia; il teatro cadde nella prosa più barbara, più oscena, più violenta e più triviale.

Gli eroi del poema drammatico furono i più abietti manigoldi scappati dal bagno e dalla galera; *Robert Macaire, Cartouche, Vautrin* e simili; l'arte s'impantanò nel fango rosseggiante della *Cour des miracles* o nel rigagnolo sordido del *Temple* e della *Villa des Chiffonniers;* avemmo sul teatro un riflesso della Corte d'Assise, un compendio degli stabilimenti penitenziari.

Dai bassi fondi della società salirono sul palcoscenico, come una schiuma velenosa sulla superficie d'un liquido in ebullizione, le turbe dei ladri, degli assassini, delle baldracche e de'sicari notturni; saltimbanchi, pagliacci, lenoni,

> Ambubaiarum collegia, pharmacopolae,
> Mimi, balatrones, et genus omne.

La tela del dramma fu tessuta di fili tinti costantemente in nero. Omicidi, ratti, furti di gioie, di testamenti, di valori; assassinii sulla pubblica via e tra le pareti domestiche.... dal *Courrier de Lyon,* al *Monsieur Fualdès,* dalla *Grâce de Dieu* al *Tremblement de terre de la Guadeloupe,* tutti i ruscelletti della scena corsero sangue fino allo sbocco della ribalta.

La *favola* non fu che un pretesto per indurre e giustificare i così detti *colpi di scena,* che ter-

minavano ogni atto con un miracolo; il dialogo servì soltanto a render possibili le lunghe declamazioni enfatiche, ampollose, rimbombanti... e vuote come una bolla di sapone.

Il teatro italiano fu pieno di sconcie traduzioni e di laide imitazioni degli originali francesi; il gusto del pubblico andò pervertito, la lingua s'imbastardì, si guastò, si contorse; lo stile non serbò nemmeno l'ombra dell'originalità, nemmeno l'apparenza del carattere nazionale.

Fu allora che tutto ad un tratto sorsero fra noi *Paolo Giacometti* e *Tommaso Gherardi Del Testa;* un genovese il primo, un artista, un'anima ardente, un cuor d'oro; il secondo un avvocato, un toscano, un ingegno eletto, un'intelligenza fina, un'individualità tutta nostrana e casalinga. Toccò al Giacometti la gloria d'inaugurare nel teatro italiano contemporaneo il regno della commedia; ma la tempra gagliarda dell'animo suo, l'indole del suo ingegno, e l'incalzare degli avvenimenti politici lo distolsero troppo presto da quel primo tentativo, e dettero alle sue produzioni l'indirizzo, il colorito, e la forma del dramma: del dramma storico, civile, sociale, umanitario. Di modo che il còmpito di resuscitare la commedia propriamente detta rimase affidato al Gherardi Del Testa.

Il buon Tommaso era proprio l'uomo adattato all'impresa, e a quella si dedicò con tutto il suo

ardore. Quando gli parve di sentirsi chiamato al terribile arringo della scena, consultò le sue forze e gli sembrò d'aver vigore bastante per risalire la corrente precipitosa del cattivo gusto e riportare il teatro alle chiare, fresche e deliziose sorgenti della buona commedia italiana. I suoi primi tentativi suscitarono mille controversie; l'invenzione era povera, la forma era negletta, mancava un grande scopo morale alle sue finzioni, mancava un' originalità spiccata a' suoi personaggi, l' intreccio era puerile, l' interesse era minimo. Ma intanto il pubblico si sentiva come riposato e rinnuovato a quelle vispe commediole, ove si respirava un' aria salutare di buon umore e di pacifica allegria. I suoi personaggi erano tutti gente per bene, nata con noi, educata alla nostra scuola, avvezza alle nostre consuetudini. La lingua suonava pura e armoniosa su quelle bocche vermiglie; il dialogo era vivace, spigliato, pieno di scoppietti di riso, riboccante di spirito.

La spinta era data, il torrente dell' imitazione straniera aveva trovato il sasso che ne deviava il corso precipitoso; e le commedie del *Gherardi Del Testa* corsero da un capo all'altro della penisola, acclamate, festeggiate, applaudite, ripetute cento volte.... e vivono un rimasuglio di vita anche adesso; e se appariscono dalla scena un po' scolorite e un po' fredde, la colpa è meno dell'autore che delle mutate condizioni del pubblico.

Ma fra il tempo presente e l'epoca delle prime armi di *Tommaso Gherardi Del Testa* è corsa una doppia, una triplice rivoluzione: rivoluzione politica, rivoluzione letteraria, rivoluzione sociale. L'Italia ha traversato il periodo laborioso e tumultuoso delle sue guerre per la libertà e per l'indipendenza nazionale; e si è finalmente costituita in nazione.

Durante cotesto periodo, l'arte ha combattuto anch'essa le battaglie delle nuove idee, le scaramuccie delle ultime rivendicazioni. Il teatro si fece evangelizzatore delle dottrine liberali e rivoluzionarie; e, come accade sovente in simili circostanze, fece pendere la bilancia un po' troppo precipitosamente dal lato opposto a quello in cui era stata tratta fino allora.

In quel tempo non troppo lontano - anzi per meglio dire in quel periodo drammatico non ancora ben finito - la scena ci faceva passare dinanzi agli occhi una serie lunghissima, una processione interminabile, una congerie immensa di personaggi; alcuni dei quali, vestiti di forme e di foggie aristocratiche e signorili erano invariabilmente malvagi, traditori, crudeli, omicidi, avvelenatori e tiranni; e gli altri, coperti appena dei cenci del povero e della casacca dell'operaio, erano tutti senza eccezione, virtuosi, leali, compassionevoli, onesti, disinteressati, e generosi.

E qui ecco saltar fuori una nuova forma di

dramma, che rimase in voga finchè durò la condizione sociale che lo avea generato.

Chi non rammenta il vecchio castellano che tende insidie all'onore della villanella innocente; chi non ha fitto nel cervello il marchese che ruba il figlio alla madre sventurata, per nascondere alla consorte la morte improvvisa del suo proprio neonato; chi non ha presenti alla memoria le seduzioni, le violenze, i rapimenti, le carceri private, le sottrazioni di carte, di documenti, di portafogli; gli scalamenti, gli scassi, le chiavi e le firme false, di cui si resero colpevoli e responsabili dinanzi alla giurìa del colto pubblico tutti i gentiluomini del dramma lagrimoso, tutte le nobili dame della commedia piagnolona, tutti i cavalieri e i visconti del melodramma, solo che portassero l'abito di gala e sapessero infilarsi un paio di guanti?... E chi non sa dire quanto infelici e angelicamente immacolate fossero le cucitrici di bianco delle soffitte teatrali, come fossero teneri e dolci di cuore i magnani e i falegnami del palcoscenico, qual dignitosa coscienza avessero gli spazzaturai, e come serbassero la bianca stola dell'innocenza gli spazzacammini della Val d'Aosta, i carbonai delle Maremme, gli operai del cantiere di Livorno o di Genova, e le modistine di Firenze e di Milano?

L'arte, in quel tempo, era uno strumento politico e nulla più. Si scriveva una commedia

come si distribuiva un bullettino clandestino, si buttava giù un dramma come un proclama al popolo. Il pubblico domandava agli autori soltanto un pretesto per fare in teatro quel po' di chiasso che non era lecito o prudente di fare in piazza; si cercavano le allusioni, si pescavano i doppi sensi, si coglievano le aspirazioni liberali, e bastava una tirata contro i nobili, contro i cortigiani, contro i gesuiti; bastava una borsa piena del *vile metallo* gettata con forza verso il buco del suggeritore, a' piedi del signor Conte o del signor Duca; bastava un'apostrofe all'Italia, o un' invocazione al giorno della riscossa, per provocare gli entusiasmi e gli applausi della platea.

E la generazione, in quei tempi di tramenii rivoluzionari, s' avvezzava in piazza, in teatro, in iscuola, a prendere per danaro contante tutte quelle cantafere convenzionali sulla eccellenza della democrazia, sulla virtù dei diseredati e sull' infamia dei ricchi; tantochè molti, anche de' meno poveri di spirito, per convinzione, per abitudine, per compiacenza, e più tardi per vizio e per moda, si diedero a far l'apostolo del *terzo stato,* e colle parole e colle opere vollero protestare contro la razza dei dominatori, a favore della stirpe degli oppressi.

E così nacque, ma durò poco, il dramma lagrimoso, sulla scorta del vecchio modello inaugurato dall'Abate Chiari, miscuglio ibrido e pazzo

di leccature arcadiche, di rettoricume francese e di gongorismo spagnuolo; altra imitazione d'imitazione, peste della scena e del senso comune.

Ma intanto si maturavano i tempi, i nuovi venuti avevano preso il gusto del semplice, del vero, e del castigato nelle prime produzioni del *Gherardi Del Testa,* l'Italia s' incamminava ai nuovi destini, sentiva di cominciare ad essere nazione, e già si mormorava del risorgimento d' un teatro comico italiano. Per tutto era un gran darsi da fare attorno a questa speranza dell'avvenire drammatico; scuole, ginnasii, accademie filodrammatiche, premii, incoraggiamenti d' ogni sorta, avviavano verso il teatro una turba di autori novellini.

E così giungemmo al periodo attuale, che giova studiare e importa far conoscere, precisamente per questo: perchè segna il punto di riposo dalle fatiche del passato, e il punto di partenza verso il lavoro intellettuale dell'avvenire; periodo pieno d' incertezze, di tergiversazioni, di dubbii, composto d' una serie di tentativi, confuso ancora fra l' abitudine delle imitazioni e il risveglio dell' originalità, fra lo studio e l' inspirazione; periodo pieno di timidezze codarde e d' improntitudini smisurate; un caos dove guizzano, fra la tenebria dell'incomposto amalgama degli elementi, i primi lampi di una luce serena.

II

Se volgessimo indietro uno sguardo sulle cronache del teatro comico italiano nei venti anni passati, potrebbe darsi che ci vedessimo rizzare i capelli sul capo dallo spavento. Misericordia!... Dalla costituzione del regno d'Italia a tutt'oggi, il teatro italiano ha veduto nascere.... e quasi sempre anche morire.... qualchecosa come otto o diecimila produzioni nuove; scritte per la maggior parte da autori giovani, sconosciuti, venuti su da ogni angolo della società: letterati, impiegati, giornalisti, sarti, intraprenditori di aste pubbliche, negozianti, ingegneri, agenti di cambio, dottori in legge o in medicina, artisti drammatici, maestri di scuola, suggeritori, cavamacchie, e madri di famiglia nell'esercizio delle funzioni dell'allattamento.

Nè si creda ch'io voglia prendermi giuoco di chi mi legge, e ch'io presenti una lista immaginaria e una cifra gonfiata a capriccio. Parlo sul serio e del mio miglior senno; faccio della statistica e non degli scherzi. Diecimila produzioni nuove almeno, e forse più che meno, hanno veduto la luce della *ribalta* in venti anni; tante quante non ne ebbe certamente il teatro francese,

che pure è in voce di straordinaria ed inesauribile fecondità!...

E parlo, intendiamoci bene, unicamente delle opere rappresentate; di quelle che o bene o male, a torto o a ragione, il pubblico italiano ha avuto la bontà di ascoltare e di pagare; senza tener conto dell' infinito numero di quelle che aspettarono invano, rinchiuse nei cassetti e nelle scrivanie, il momento opportuno per fuggirsene fuori.

Di queste diecimila produzioni rappresentate finora, una dozzina, tutt' al più, avranno diritto ad occupare degnamente un posto negli annali della letteratura contemporanea; altre venti o trenta rimarranno semplicemente nel repertorio del teatro comico per i loro pregi di *effetto,* indipendentemente da ogni merito letterario.... il resto non avrebbe mai dovuto uscire dall' oscurità in cui fu violentemente ricacciato; e servirà soltanto a provare che i nostri giovani scrittori non dormono, che c' è un po' di vita nel teatro, un po' d' affetto per l' arte.

Ma donde è sbucata fuori, che Dio ci tenga le sue santissime mani sul capo, donde è sbucata fuori questa turba magna di sacerdoti del nuovo tempio? Chi ha messo la penna in mano a codesta turba di gente che corre al teatro come ad un paese di cuccagna, dove basta allungare un braccio per cogliere le corone sui cespi d'alloro, o per pescare nel Pattòlo della *cassetta* il pesce

grosso d' un patrimonio o il pesciolino del pranzo di tutti i giorni?... Sono dunque oggi cosa tanto comune le vocazioni, che ne tocchi proprio una per uno, dimodochè tutti i pescatori disgraziati abbiano ragione di credersi destinati a diventare Apostoli?

Tempo fa, per entrare al teatro nella schiera degli autori comici, ci voleva una vita intera di studii, di privazioni e di fatiche, e bisognava piegare il collo alla tirannia degli impresarii e dei direttori di compagnie. Oggi quel tempo è passato, e l' Orco delle novelle non si mangia più vivi i bambini.... anzi, se andiamo di questo passo, toccherà probabilmente ai bambini a mangiarsi l' Orco.

E dire che c' è sempre della gente onesta e animata dalle più sante intenzioni, che crede sul serio alla necessità di *incoraggiare* i timidi e i principianti, e si propone di istituire premii e concorsi per favorire lo sviluppo di cotesto seme di filugelli polivoltini, che nascono e vanno al bosco cinque o sei volte all'anno! Ah! se dessero retta a me, quelle brave persone che amano di così intenso amore il teatro comico italiano, costituirebbero invece una grande *Società di scoraggiamento dell' arte drammatica*, la quale coll' autorità del consiglio e coll' aiuto d' ingenti capitali, si proporrebbe il santissimo scopo di ricondurre al campo, all' officina, alla scuola, tutti

i traviati dell'ambizione, della vanità e dell'ozio, mascherati sotto le vesti della letteratura. L'agricoltura manca di braccia, l'industria soffre penuria d'intelligenze.... insegnamo dunque alla gran falange dei pessimi autori drammatici ch'essi possono con maggior frutto diventare ottimi contadini, eccellenti operai, falegnami stimabilissimi, e meccanici meritevoli d'ogni elogio!

Per ora intanto pigliamoli come sono, e vediamo quello che hanno fatto e quello che fanno nel campo della produzione teatrale.

III

Non vorrei essere accusato di pessimismo, nè lasciar credere ch'io chiudo gli occhi a bella posta per non vedere neanco quel poco che c'è di buono nella novella letteratura drammatica italiana.

Un teatro che, nato d'ieri, possiede già un repertorio abbastanza vasto per far le spese a centocinquanta compagnie di attori girovaghi, che esercitano l'arte loro in più di quattrocento teatri della penisola, ha diritto ad esser trattato con certi riguardi dalla critica onesta e coscenziosa.

La lunga schiera de' nostri scrittori, presa complessivamente, ha una somma d'ingegno e un

patrimonio di cognizioni, superiore assai alla ricchezza intellettuale de'suoi antecessori immediati. Noi - e quando dico *noi* intendo parlare così di quelli che scrivono pel teatro, come di coloro che si occupano di critica, e degli altri che formano la gran massa del pubblico giudicante in primo ed ultimo appello - noi, senza dubbio, uomini della generazione attuale, intendiamo e sappiamo molte più cose di quello che ne sapessero e intendessero i nostri nonni; sentiamo forse, se non più fortemente, almeno più delicatamente di loro.... e a conti fatti, se le idee che girano pei cervelli si potessero contare, m'è avviso che il numero delle idee d'oggi sia almeno il doppio di quello di cinquecent'anni fa.

Il mal'è che questo gran numero d'idee è disseminato in un grandissimo numero di cervelli; talchè la media della ricchezza intellettuale di ciascuno è una media.... lasciatemelo dire, un po'bassa!... Il recente sviluppo della pubblica istruzione contribuisce molto a generalizzare quella mezza coltura, quell'aurea mediocrità, che ha pure i suoi grandissimi pregi in politica e in economia sociale, ma che in teatro produce due conseguenze ugualmente disastrose: moltiplica il numero di coloro che si credono nati per essere autori, diminuisce nel pubblico la proporzione fra quelli che vanno al teatro per divertirsi e quelli che ci vanno colla pretensione di pronun-

ziare un giudizio letterario sull' opera rappresentata.

La prova del primo fatto sta nella quantità immensa, sterminata, spaventosa degli autori novellini, formicolanti da qualche anno in qua intorno alle tavole del palcoscenico. Quale spaventosa coorte di mirmidoni arrampicata a scalare la montagna!... Il teatro.... il teatro!... Si direbbe che il teatro è diventato il paese di cuccagna, tanto è grande la folla che fa ressa a quelle porte!... L'ho detto e lo ripeto: appena appena un ragazzaccio ha scavalcato i banchi della scuola di grammatica, corre a casa, impugna la penna e scrive una commedia. Una commedia, per certa gente, non ha conseguenze, non ha importanza, non richiede acume d'intelletto, cultura di mente, studio della società, pratica della vita. Basta avvezzarsi a dire in cento periodi quello che si potrebbe esprimere in dieci parole, conoscere alla peggio quattro paginette di storia romantica o di romanzo storico, imparare a mente una dozzina di articoli di giornale in cui siano accatastate le solite frasi fritte e rifritte sulle virtù del povero popolo e sui vizii de' grandi;... e quella parlantina scolorita, quella violenza a sangue freddo, quegli accenti da tribuno infreddato, quelle imitazioni di copie e quelle copie di imitazioni, sono tutto ciò che ci vuole per mettere insieme una commedia, un dramma.... una *cosa* da portare alla scena.

E a questo modo il teatro si riempie ogni giorno di nomi ignoti o mal noti; ci corrono tutti i poveri di spirito del regno letterario, tutti i deboli del mondo artistico, tutti gl' infanti che bamboleggiano colla penna, tutti gl' invalidi che affogano nel calamaio, gli esiliati in Siberia della nostra calda poesia nazionale, i condannati della prosa, i morti e i non nati, gli ospiti della prima bolgia Dantesca e del Limbo: e cotesta turba vociferante e gesticolante, a lasciarla fare, cuoprirebbe coi clamori la voce simpatica, armoniosa e soave degli autori più illustri, dei poeti più inspirati, de' drammaturghi più chiari.

E dall' altro lato il pubblico si fa ogni giorno più accigliato, più severo, più burbanzoso e più mal composto. Il tempo in cui si andava al teatro per passare un' ora in buona compagnia ridendo ad ogni frizzo, ad ogni barzelletta, ad ogni avventura un po' originale e spigliata, è un tempo che non tornerà mai più. Oggi ci si sdraia sulle poltrone di platea coll' aria sufficiente e inamidata del professore, che va a far subire l' esame a un *dottorando in scienze drammatiche*. Divertirsi?... Ridere?... Oh! ma vi pare!... Il teatro è la scuola dei costumi, è la cattedra della morale.... bisogna vedere quali dottrine si bandiscono da quel pulpito; bisogna che l' autore sia premiato o punito dell' opera sua da quel pubblico *colto ed intelligente* che si compone di un numero stragrande

di persone senz' ombra d' intelligenza e senza principio di cultura!

Ovvero il pubblico si compone di artisti, di letterati, di autori, che oggidì son tanti e poi tanti, ed allora riesce il peggiore, il più incontentabile, il meno spassionato di tutti i pubblici, cui pesano sul cuore e sulla intelligenza le rovine de' suoi proprii drammi; cui sibila ancora negli orecchi l'eco temuta de' fischi diabolici al rumore de' quali fuggì altra volta, frettolosamente e per la porticina segreta, dalle mal conquistate e peggio difese posizioni della scena.

È naturale che in tanta folla d' autori e in sì strane condizioni di pubblici, la produzione drammatica sia enorme per quantità e minima per importanza.

Abbiamo tanto gridato contro l'inerzia, oggi soffriamo in santa pace gl' inconvenienti della soverchia attività. Ma questo non mi pare argomento da preoccupare troppo la mente del critico. Il teatro drammatico, libero, aperto a tutti, onestamente retributore delle fatiche del commediografo, è una cosa ancora nuova per noi; ha sempre tutte le seduzioni, tutti i miraggi della novità; e perciò carezza tutte le ambizioni, muove tutte le concupiscenze, eccita tutti i desiderii. Lasciate sbollire questa febbre di produzione affannosa, lasciate che il disinganno penetri nelle file de' nuovi arrivati, e vedrete diradarsi la falange, sparire le

coorti, dileguarsi la folla.... e rimarranno allora soltanto le vocazioni vere, gli spiriti eletti, le intelligenze robuste, le menti educate all'amore del bello e del vero.

La sterile abbondanza del presente è promessa di buon raccolto per l'avvenire.

IV

Il carattere speciale dell'attuale produzione drammatica è, com'io dissi più sopra, un eclettismo inquieto e tormentoso, che oscilla fra diverse forme e non ne afferra nessuna.

È strano, per esempio, che fra tutte le varie categorie di produzioni teatrali, la più negletta forse, la meno tentata, quella che esercita minori attrattive sulla nostra fantasia, sia la commedia propriamente detta.

Eppure nella storia del teatro comico noi Italiani, noi successori e continuatori degli avi di Roma, abbiamo una parte non ultima e non ingloriosa e tutta nostra, connaturale alla nostra indole e a'nostri costumi, ricca di belle memorie e di non dimenticabili esempii. La commedia così detta *di carattere,* quella che porta sulla scena l'immagine fedele della società contemporanea, che piglia di mira i costumi e le abitudini dei privati, che ride delle umane debolezze, che mette

in berlina i pregiudizii, le vigliaccherie, le bizze e i pettegolezzi delle classi medie; è cosa tutta romana e tutta italiana.

Dalle oscene canzoni fescennine, dalle prime satire dialogizzate, dalle licenziose atellane de' nostri babbi romani, fino alla *commedia dell'arte* e giù giù fino a' primi tentativi del teatro comico moderno, la nostra scena - così spesso e così servilmente imitatrice de' modelli stranieri - serbò inalterato e costante quest' unico segno della propria individualità; la tendenza, l'attitudine e la malizia di ricercare e di notare il ridicolo, che si nasconde talvolta sotto le apparenze più serie.

Dalla Grecia, maestra a noi d' ogni scienza e d' ogni arte, trassero i nostri padri di Roma i primi insegnamenti e i primi esempi di sceniche rappresentazioni; ma il teatro di Atene non si trasformò nel teatro romano se non in quelle parti in cui il poema drammatico sopportava meglio l'innesto e il miscuglio della satira latina. Così la tragedia, donde il ridicolo è affatto bandito, rimase sempre greca; e greca, se vogliam dire il vero, rimane tuttavia.

Quanto alla commedia, ella avrebbe forse potuto e voluto acconciarsi al modello Aristofanesco, e far suo il carattere politico e pubblico della commedia de' Greci; ma quei buoni padri Quiriti, che avevano in mano la somma delle cose dello Stato, non tollerarono mai siffatta licenza; e le

leggi delle XII tavole, che minacciavano ad ogni capoverso la croce e il bastone, tolsero presto ai comici poeti la voglia di occuparsi d'altro che de' costumi e de' vizii del popolo minuto,

.... donec jam saevus apertam
In rabiem coepit verti jocus, et per honestas
Ire domos impune minax; doluere cruento
Dente lacessiti....

A questo modo dalla commedia *palliata* (greca ancora con Livio Andronico e con Nevio), nacque con Plauto e crebbe con Terenzio la commedia *togata* e poi la *tabernaria,* figliuola della *nova comœdia* di Menandro; ma figliuola nata fuori di casa e fuor di paese, e avvezzata ben presto agli usi e ai costumi della patria d'adozione; vogliosa di ficcare dappertutto un po' di satira e un po' di ridicolo, ma costretta dalle leggi ad aggirarsi nelle case private, nella famiglia, nel gineceo; lontana dal foro, dalla basilica, dal tribunale, studiandosi di sfuggire il pericolo delle verghe.... *vertere modum formidine fustis!*

Così ebbe principio e sviluppo la commedia *di carattere* e *d'intreccio,* quella che i Francesi chiamerebbero *comédie bourgeoise,* la sola ch'io creda veramente buona a qualchecosa, capace di produrre qualche effetto morale nel pubblico, e rispondente all'indole e allo scopo dell'arte comica.

I nostri commediografi contemporanei avrebbero dunque in casa loro, e proprio dinanzi agli occhi, una via larga, piana, fiorita, agevole e secura, adattata alle loro forze, alla tempra del loro ingegno, alle abitudini della loro gioventù. Eppure eccoli lì che si sparpagliano in cento viottoli, in mille sentieri tortuosi, divergenti tutti centomila miglia lontano dalla mèta, e sdrucciolano giù per le chine e si arrampicano su per le altezze più vertiginose, e si cacciano tra le gole più buie, tanto per vedere se riesce loro di passare il confine e di scaturire all'estero.... in cerca della mala ventura.

Una delle cause, da cui probabilmente discende cotesto deplorevole abbandono della forma comica, è la difficoltà che s'incontra a immaginare ed a rendere con evidenza e con efficacia, per mezzo d'una favola sceneggiata e distribuita nelle diverse sue parti, l'aspetto così vario e proteiforme della vita contemporanea.

Molti fra i commediografi moderni sono abilissimi a maneggiare il dialogo, a dipingere un carattere, a disporre un episodio, a improvvisare una scena, a trovare una situazione; ma non riescono quasi mai ugualmente felici nel piano generale, nel concetto, e nella condotta dell'intera produzione. Veggono bene e rendono con garbo ciascuna delle parti considerata per sè sola; ma non abbracciano l'insieme, trascurano

i nessi che collegano le diverse parti in un tutto armonico e completo, e non giungono mai, o molto di rado, a determinare la resultante di tutte le piccole forze che hanno saputo mettere in moto. In tutti i loro lavori c'è eccesso di analisi e difetto di sintesi.

Immaginate per un momento un orologiaro, che sapesse costruire con la più squisita eleganza tutti i pezzi di un eccellente cronometro, e si trovasse poi maledettamente imbrogliato a metter su l'ingegnosa macchinetta adattandoci il movimento proporzionato e conveniente. Nulla di più perfetto di quelle rotine impercettibili, rabescate a punta di bulino; niente di più grazioso di quei lucidi rocchetti di acciaio, risplendenti come gemme; nulla di più esatto di quegl'ingranaggi sapientemente calcolati;... ma intanto il cronometro non cammina, o cammina a balzelloni, segnando delle ore impossibili e scompigliando tutti i progetti e tutti gli appuntamenti.

Così uno de' nostri commediografi, e ponete pure il più abile e il più esperto, saprà popolare la scena di figure scrupolosamente osservate, modellate sul vero, originali e graziose; le farà parlare con un dialogo brioso e disinvolto, riuscirà a farle muovere con un certo garbo per mezzo gli andirivieni dell'intreccio; ma non saprà dare alla sua commedia quell'impulso vigoroso, quella spinta potente che senza un minuto di stanchezza,

senza un istante di tergiversazione e di dubbio, mena l'azione per la via più dritta e più corta, dalle sue premesse alla sua catastrofe. Lo vedrete fermarsi a mezza via, tentare diverse direzioni, esagerare l'importanza di certi momenti, ostinarsi a cercare l'interesse dove precisamente non è; e l'opera intera riuscirà troppo evidentemente composta di pezzi, varia senza unità, bella senza efficacia, più letteraria che drammatica, più piacevole alla lettura che alla rappresentazione.

Ed è così che invece della Commedia vera e propria, una nel concetto e nazionale nella forma, abbiamo sulla scena tutto lo spicciolame della produzione comica, *proverbii, bozzetti, farse, parodie;* e poi tutti gl'ibridismi, e le incrociature della commedia con altro genere di componimento: drammettini, idillii, scene campestri e marinaresche, tutta roba minuscola e poverina, qualche volta elegante e garbata, più spesso insulsa e scolorita.

V

Ma a disamorare gli autori dallo studio dell'arte ingenua e schiettamente casalinga, è sopravvenuto un altro elemento, sulla cui influenza prepotente nessuno, o quasi nessuno, ha saputo resistere. I tempi nuovi e i nuovi esempii hanno

indotto nell'arte drammatica un nuovo indirizzo. La gloria letteraria non basta al teatro moderno. Più alti fini e più generosi propositi spingono ormai i nostri autori verso quella forma di *dramma sociale* che aspira a discutere, se non a risolvere, sulla scena, le più ardue questioni di diritto civile e criminale, i più intricati problemi filosofici e psicologici, le più minacciose controversie relative all'ordinamento della famiglia e della società.

Il malanno grave, quello che travolge e precipita a più ruinose sorti il teatro nazionale, è la smania d'imitazione che lo allontana ogni giorno di più dalle sue origini prime; è l'orgoglio e la tracotanza moderna, che persuadono agli autori d'esser chiamati sulla scena non già a fare un'opera d'arte collo scopo d'offrire al pubblico adunato un utile ed onesto passatempo, sibbene a compiere un apostolato civile, una missione politica e legislativa, una specie di nuova redenzione della misera umanità.

A' tempi andati - quando la commedia ed il dramma tiravano via per la loro strada, senza tante fisime per la testa e senza tante pretensioni - il teatro non mirava ad altro che a dipingere fedelmente i costumi degli uomini del paese, a ritrarne i caratteri, a metterne in giuoco le passioni, a svolgere sotto gli occhi dello spettatore un episodio della vita umana, ed a trarre

da ogni cosa materia a commuovere, a dilettare, a interessare un pubblico di gente onesta e dabbene.

Più tardi - quando gli autori drammatici non furono più contenti di così poco, quando disdegnosi della corona di lauro ambirono la corona di quercia e mutarono in cattedra il palcoscenico e la platea in iscuola, quando sognarono di riformare il mondo, di migliorare l'umanità, di moralizzare le leggi, e di cambiare indirizzo ai costumi - allora la commedia ed il dramma montarono sulla scena armati di sillogismi e di argomentazioni, attaccarono arditamente le più ardue e più pericolose questioni sociali; le favole si mutarono in altrettante *tèsi*, gl'intrecci si cambiarono in discussioni, i personaggi non apparvero più in lotta colle passioni, ma in guerra colle idee e co' principii, e la catastrofe drammatica prese l'aspetto d'un disegno di legge. Pure, anche in questa seconda fase, l'uomo di genio, l'artista, il poeta, avevano modo di dar vita ad un'opera che rispondesse alle esigenze del teatro e alle ragioni dell'arte. Lo scopo era mutato, pure uno scopo c'era sempre; ed era uno scopo nobile, generoso, pieno di seduzioni e di allettamenti.

Ma oggi.... oggi si tratta d'inaugurare un sistema nuovo; il sistema delle cause senza effetto, delle premesse senza illazione, delle idee nude

senza fatti, delle tèsi senza conclusione. Non si vuole più nemmeno discutere, si cerca soltanto di enunciare un problema, di additare una questione, di accennare i *dati* per una disputa filosofica di là da venire. I personaggi non hanno da essere più nè uomini nè donne, hanno da essere astrazioni, tipi, vizii e virtù incorporee, puri spiriti e fantasmi, non esseri viventi. L'azione è lo svolgimento d'un pensiero, l'epoca è tutta intera la vita dell'umanità, dalla creazione in poi; il luogo ove si finge la scena non è neanco il mondo, è il cielo empireo; dove le idee eterne e increate aleggiano leggiere e vaporose nella mente di Dio.

È il sistema del moderno teatro francese, è la scuola di Alessandro Dumas: potente ingegno, drammaturgo de'più valenti, amato e stimato in Francia come in Italia, giustamente applaudito dal pubblico, accarezzato dalla critica, e prodotto e accettato a modello, per nostra grande disgrazia, da un numero infinito di gente; che senza il suo ingegno, senza l'autorità sua, senza il suo sapere e la sua esperienza, s'impança a scimmieggiare la sua maniera; e pretende, come lui, non più di dipingere, non più di discutere, ma di creare di suo, o almeno di associarsi all'opera d'una nuova creazione, e collaborare alla fabbricazione d'un po' di genere umano perfezionato e brevettato *sans garantie du gouvernement*.

E così anco noi andiamo folleggiando tra le nebbie del *gius costituendo* e della codificazione futura, portiamo alla scena una società che non è la nostra, un costume che non è il nostro: e oggi sognamo di riabilitare le belle peccatrici tocche dalla divina grazia dell'amore, domani argomentiamo di perdere di reputazione tutte le donne in generale e le donne oneste in particolare, scegliendo ad eroine de' nostri drammi e delle nostre commedie le *scimmie del paese di Nod*, le *Sfingi*, le *Violette* e tutte le altre in cui nessuno capisce nulla, dall'autore al pubblico, dal censore che legge per primo il lavoro, al suggeritore che lo legge per ultimo. E il nostro teatro si affanna intorno ai problemi del divorzio, del duello, dell'adulterio, della ricerca della paternità; tutto questo per concludere che il mondo va a rotta di collo, che l'uomo è impotente a trovarci un rimedio, e che tutti gl'*intrecci* della commedia umana hanno per catastrofe la disperazione, la pazzia, il dubbio, la vergogna, il suicidio, l'omicidio, l'uxoricidio.... e cento altre sciocchezze senz'ombra di mitidio!

Ah! mio Dio!... Eravamo tanto contenti, da un certo tempo in qua, di quel vigoroso risvegliarsi fra noi degli studi drammatici con un indirizzo un po' nostrano e casalingo! Si incominciavano a vedere sulla scena degli uomini e delle donne con una fisonomia tutta del paese; e dei

fatti copiati su per giù dalla vita nostra di tutti i giorni. C'era sempre, tra le quinte, un po' di riflesso del teatro di ieri; ma il sole, la Dio mercè, si levava sul teatro d'oggi: pargoletto, se vogliamo, incipiente, mediocre, ma schietto, allegro, consolante, e pieno di liete speranze per l'avvenire!...

Vedrei con rammarico che si perdesse quel po' di guadagnato, e si ritornasse ai vaneggiamenti del dramma scapigliato e violento.

Che ci guadagnerà l'arte, che profitto ne trarrà il teatro, che diletto ne avranno gli spettatori, che vantaggio ne verrà alla morale e alla società, da coteste logomachie sterili e vane? Il pubblico saprà che l'anima umana è un miscuglio d'inesplicabili contradizioni.... e questo è un pezzo che glielo hanno detto in tutti i tuoni; avrà notizia che l'adulterio, per esempio, crea ai complici una situazione falsa e penosa.... e anco questa è una delle grandi verità di tutte le mattine che diventano bugie tutte le sere;... e andrà via persuaso che a così gravi malanni non c'è rimedio possibile, e che bisogna rassegnarci alla nostra trista ventura: conclusione vecchia, trita, sconsolante, e antiartistica, per giungere alla quale non c'è punto bisogno di andare al teatro, e soprattutto non c'è bisogno di annoiarsi un paio d'ore in platea, innanzi a una commedia insulsa e sonnacchiosa.

E i partigiani del nuovo sistema, che minaccia di invadere le scene italiane come già regna tiranno sul teatro francese, hanno un bel gridare al trionfo della morale, all' apostolato del dramma, alla missione civilizzatrice della commedia. La morale è una bella cosa, una cosa divina, che entra fra le quinte solamente di straforo e coll' aiuto dell' arte. Il teatro ha da restare quello che è stato sempre, quello che è e che sarà: un luogo di ricreazione e di emozione; dove l'autore drammatico traduce e rappresenta i vizii, le virtù, le passioni, i pregiudizii, le risibili debolezze degli uomini; senz' altro scopo che quello di fare un' opera d' arte, senz' altra ambizione che quella di compiere una pittura vera, elegante, corretta, e di provare che ha veduto bene, che ha inteso bene, che ha reso bene la natura e la società. Fuori di questa via il teatro non è buono a nulla, non riesce a nulla, non conquista nulla. Ei non ha mai corretto nessuno, non ha mai moralizzato nessuno; e ci sono oggi nel mondo tanti avari, tanti libertini, tanti ipocriti, tanti bugiardi e tanti maldicenti quanti ce n'erano prima di Plauto, prima di Molière e prima di Goldoni, e prima di tutti i commediografi che hanno trascinato sulla scena quelle passioni e quei vizii. Solamente oggi, grazie alla potenza dell' arte, quei vizii e quelle passioni portano il nome d' un personaggio teatrale; si chiamano Arpagone, Don Giovanni,

Tartufo e Don Marzio; i loro denunciatori sono diventati immortali, e quando il pubblico ritorna al teatro a vedere quei tipi meravigliosamente veri e meravigliosamente artistici, esclama plaudendo: che verità!... e rimane tale e quale quello che era.

Certo: quando si può avere sulla scena l'arte, la verità, e la morale per giunta, allora si tocca la perfezione, e tanto meglio per chi scrive, per chi giudica e per chi ascolta; nè sarebbe giusto il dire che, da tremila anni in qua, degli uomini come Eschilo, Euripide, Sofocle, Plauto, Terenzio, Shakespeare, Schiller, Goethe, Alfieri, Corneille, Racine, Beaumarchais, Goldoni, abbiano prodigato tanto ingegno e tanti studi, tante fatiche e tanti sudori sulla scena, sénza nessun profitto per l'umanità. Anche il teatro ha avuto la sua parte nello sviluppo generale e collettivo; anche il teatro ha portato il suo sassolino all'edifizio della civiltà; ma a questo è riuscito solamente con l'arte e per l'arte, dipingendo gli effetti non già discutendo le cause; mettendo in azione le conseguenze, non già enunciando le premesse; dando vita alle passioni, non già esponendo al lume della ribalta le cifre, i calcoli, e i termini del problema.

Se qualchevolta il teatro è giunto alla gloria invidiabile e invidiata di far del bene all'umanità, egli ha dovuto sempre questa gloria all'ec-

cellenza dei mezzi adoperati per conquistare la perfezione dell'arte, non alla santità del fine propostosi per la glorificazione della morale; e se qualche buona massima, qualche onesto sentimento, si sono fatti strada nel cuore e nel cervello della gente per il tramite della finzione drammatica, Dio sa in quale insignificante episodio della favola, in quale inopinata situazione dell'intreccio, in qual grazioso e allegro, o mesto e pauroso spettacolo della scena, la pubblica coscienza è andata a pescare cotesta perla!

Intanto, al giorno d'oggi, il dramma sociale, il dramma scientifico, minaccia di assorbire tutte le forze produttrici ancor vive in teatro; e di ridurre tutte le forme e tutte le manifestazioni dell'arte rappresentativa a quello stremo medesimo cui ha ridotto, in poco volgere di anni, la tragedia, e con essa le altre produzioni teatrali nate e generate da lei.

Ed appunto alla tragedia, e alle produzioni che più a lei si avvicinano e si rassomigliano, è dedicato questo primo volume di studii, relativi alle condizioni del teatro italiano nell'ultimo ventennio.

VI

La tragedia muore.... quasi si potrebbe dire: la tragedia è morta; quando si voglia prendere la parola *tragedia* nel senso classico e puro che

le venne attribuito fin qui. Sotto le aurate vôlte dei palagi reali l'eco della gran voce di Melpomene – *os magna sonaturum* – si sente ancora di tanto in tanto, a lunghi intervalli; ma si sente affatto affievolito e gemebondo. Le grandi passioni, i grandi vizi, i grandi delitti e le grandi sciagure, riescono ormai troppo sproporzionati alla nostra epoca rimpiccinita e meschina.... Il Fato non regna più, sovrano inesorabile, sulle sorti degli eroi.... Il gran Pan è morto!

Si potrebbe dire oggimai della tragedia classica, quello stesso che si dice della pittura religiosa.... ci sono ancora i poeti come ci sono gli artisti, ma quella che manca è la fede: la fede inspiratrice, la fede che guidava i pennelli sulle tele e lo stilo sulle tavolette cerate; la fede che traduceva in segni visibili i mistici concetti, le ascetiche aspirazioni, i terrori e le speranze d'un'anima affannata alla ricerca del bello eterno e dell'eterno vero. Gli è per questo che le nostre Madonne hanno sempre un riflesso di bellezza profana, e le nostre tragedie mescolano le passioni e gl'intendimenti moderni ai fatti e ai personaggi del mondo antico. In mezzo alle complicazioni quotidiane della nostra vita tutta episodica, governata da mille vogliuzze volubili e transitorie, non è più possibile concepire la semplicità del concetto greco, la grandezza dell'idea romana; e gli eroi, che andiamo dissotterrando dalle ca-

tacombe della storia, non arrivano sul teatro, se non dopo avere lentamente attraversato tutti gli strati della civilizzazione attuale. I nostri studi incompleti e mal diretti ci lasciano nell'ignoranza degli avvenimenti più suscettibili a piegarsi alla tragica forma; ovvero l'abbondanza e la contradizione delle critiche turbano la serenità dei nostri giudizii, modificano profondamente il carattere tradizionale dei personaggi, tolgono alle favole tutto il meraviglioso, e rapiscono così alla tragedia uno degli elementi più poetici, più commoventi, più fecondi di sublimi ispirazioni.

Ho detto che la fede manca agli artisti e ai poeti; ma non è spenta ancora del tutto nelle masse che riempiono la platea de' nostri teatri.

Nel gran cuore collettivo del pubblico, e specialmente di quel pubblico minuto che frequenta gli spettacoli minori, la fede è sempre viva e produce tuttavia i suoi piccoli miracoli.

Noi abbiamo in Italia un gran numero di cotesti teatri minori, costruiti a somiglianza degli anfiteatri antichi; e destinati, come quelli, alle rappresentazioni diurne. In faccia alla scena, ordinariamente situata a mezzodì, si stende in semicerchio una gran curva di gradinate di pietra, sormontate da un portico; il pavimento è sparso di ghiaia minuta; il cielo ride del suo eterno azzurro sulle teste degli spettatori, che pagano tutt'al più trenta centesimi per assistere seduti a uno

spettacolo che dura almeno tre ore. Ogni città d'Italia contava, qualche anno fa, uno almeno di quei teatri diurni; i centri più popolati ne avevano due, talora anche di più; e si chiamano *Arene*.

Il pubblico dell'*Arena*, specie nelle città del mezzogiorno e nei porti di mare, si lascia ancora commuovere dalla tragedia; e passata la stagione delle giornate serene e delle notti stellate, corre ad affollarsi nelle sale de' teatri coperti soltanto quando il cartellone annunzia la rappresentazione d'una favola tragica. A questo modo si spiega come la tragedia non sia per adesso definitivamente abbandonata; e come l'arte italiana conti tuttavia, nel novero de' suoi più lodati cultori, quattro o cinque eccellenti interpetri del tragico poema: Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi e pochi altri, emuli più o meno fortunati di cotesti sommi. Certo: la decadenza della tragedia obbliga que' grandi artisti a comporre il loro repertorio di un numero molto limitato di produzioni italiane, scelte nel teatro antico, e d'una certa quantità di capolavori presi a prestanza dalla letteratura straniera; poi li costringe a passare la maggior parte della loro vita in regioni lontane, vagando continuamente sui mari, percorrendo i più remoti continenti, in cerca delle colonie italiane cui giunga gradito il suono del patrio idioma, e con esso il ricordo della

dolce terra natìa. Ma di tanto in tanto ritornano fra noi, carchi di allori e di dollari, e ricompariscono sulle nostre scene, applauditi e festeggiati dal pubblico memore de' passati trionfi. Allora qualche eletto ingegno, qualche mente nutrita ai severi studi della storia, si lascia tentare dalla voglia di resuscitare la forma tragica, in onore e gloria di que' suoi gloriosi cultori.

E così avvenne, negli ultimi vent'anni, che uno dei più lodati autori drammatici, Paolo Giacometti - quel poeta di cui parlammo nelle pagine antecedenti e che appartiene ormai piuttosto al passato che al presente - diede al teatro l'ultima, e senza dubbio la più bella, delle sue tragedie; cui scelse per protagonista il padre del teatro tragico antico, il più felice e caro dei figliuoli dell'Ellade, quel *Sofocle* che primo nelle gare del canto e della palestra, a quindici anni, intuonò, nudo, il Peana innanzi al trofeo di Salamina; e più tardi ambasciatore, generale, sempre amato dagli Dei e amante della patria, offrì nella sua vita e nelle sue opere l'esempio di quell'incomparabile armonia che faceva l'incanto del mondo antico, e che il mondo moderno non potrà raggiunger più mai.

Il *Sofocle* di Paolo Giacometti ebbe lode non piccola e non poca, ma fu quasi l'ultimo canto della tragica musa; dacchè non è possibile accordare troppa importanza, non ostante i molti pregi

che le adornano, alle opere tragiche di Domenico Bolognese, nè a quelle dello Zamboni, del Battaglia, del Dall'Ongaro, del D'Ormeville, del D'Aste, del Muratori, del Bracci, e di cento altri, poeti non privi di merito, ma assai mediocri autori di tragedie per la scena. Nè val la pena di rammentare gl'innumerevoli tentativi di mille scrittorelli ignoti o mal noti che, lasciati appena i banchi della scuola dove impararono poco di umane lettere e meno di filosofia, scarabocchiarono alla meglio cinque atti di amplificazioni rettoriche, pomposamente stampate con gran lusso di caratteri tipografici, ma cimentate di rado innanzi al pubblico del teatro.

In epoca più recente ancora, un certo Parodi - che si diceva greco d'origine e italiano d'affetto e di nazionalità - un uomo pieno d'energia e di coraggio, affidò a Tommaso Salvini una tragedia nuova, ardita nel concetto, selvaggia nella forma, terribile, sanguinosa, animata da un soffio potente. S'intitolava *Ulm il Parricida,* e cercava la sua favola nel cupo orrore delle leggende scandinave. Cotesto poeta non parve un uomo comune. La robustezza del suo ingegno si rivelò qua e là attraverso le nebbie paurose di quel pantano di fango e di sangue. Ma l'opera sua sembrò un accesso d'epica pazzia, un'allucinazione, una convulsione di poesia epilettica; e cadde fra le disapprovazioni del pub-

blico spaurito. Il signor Parodi la tradusse in francese e la diede alle scene a Parigi, ove pare ottenesse più favorevole accoglienza (1). Di guisa che non sarei punto sorpreso se, un giorno o l'altro, il lavoro originale italiano ritornasse al nostro teatro sotto le fallaci apparenze d'una riduzione dal francese, e riuscisse a strappare qualche applauso da un uditorio più indulgente alle creazioni degl' ingegni forestieri.

Intanto, da un altro lato, più folta si presentò la schiera degli scrittori che, sacrificando al gusto moderno, tentarono mescolare al nettare della classica tragedia il vino non sempre schietto del dramma romantico. Ne nacque quello che abbiam convenuto di chiamare: *dramma tragico,* un derivato che segue la natura di due molto dissimili genitori, un ibridismo, un innesto, cui rise più spontaneo e più largo il favore delle moltitudini. Alla semplicità della favola, cercata nelle vecchie storie e nelle cronache medioevali, si aggiunse il tumulto delle passioni, l' intrigo degli episodii, il colorito dell' *effetto,* un po' di romanticismo nello stile e un po' di *realismo* nelle situazioni. Si abbandonò la Grecia per l' Inghil-

(1) Il signor Parodi tradusse veramente in francese anco sè stesso; perchè, come vedremo a suo luogo, domandò ed ottenne dal potere legislativo della Repubblica le lettere patenti della *grande naturalisation.*

terra, e l'Inghilterra per la Francia; si mise Euripide in un canto e si studiò Shakespeare, poi si abbandonò Shakespeare e si corse dietro a Victor Hugo.

Il dramma tragico ebbe un momento di grandissimo e universale favore. Tutta la penisola rimbombava dei versi declamati sulle scene. Ogni città ebbe un drammaturgo, levato a cielo nei ditirambi laudativi delle gazzette locali. I due Marenco a Milano, Ippolito d'Aste a Genova, a Napoli il Duca di Ventignano, a Torino Giuseppe Revere, a Firenze Giuseppe Pieri e Napoleone Giotti, occuparono per un lungo lasso di tempo i primi seggi sul teatro contemporaneo. La *Pia de' Tolomei* del Marenco; la *Medea* del Duca di Ventignano, l'*Ippolito e Dianora* del Pieri, rimangono anche oggi al repertorio di alcune compagnie secondarie. Tutti imitatori più o meno felici di Giovan Battista Niccolini, tutti rimasti assai lontani dalla perfezione del loro modello per quel che è splendore di forma poetica, altezza di concetto, vastità d'immaginazione, fedeltà storica, e purezza di lingua; cotesti discepoli superarono il maestro unicamente nella docilità a piegarsi a tutte le esigenze del teatro. I loro drammi furono per conseguenza più facilmente rappresentabili sulle scene, seppero insinuarsi nel gusto del pubblico; ne accarezzarono, in que' tempi di politiche commozioni, i sentimenti patriottici e le aspirazioni

verso la libertà; e la scuola degl' imitatori ebbe in un momento, ed ha ancora, maggior numero di adepti di quella del maestro.

La corrente del dramma tragico in versi, trascinò seco nei suoi rapidi gorghi tutti gli scrittori di cose teatrali. L' Italia abbonda di poeti. Le menti naturalmente portate al culto del bello, colpite dall' incantevole spettacolo della natura, riscaldate dal raggio del nostro sole, esprimono in versi i pensieri inspirati dalla contemplazione del mondo circostante. Il linguaggio della passione è sempre, fra noi, immaginoso e magniloquente, ricco di tropi e di figure, audacissimo nell' iperbole, facile alla metafora, naturalmente elegante, e armonioso senza sforzo. Il popolino delle nostre città improvvisa ogni giorno nuove canzoni, satiriche od erotiche, che corrono da un capo all' altro della penisola senza nome d' autore; rapsodie che rimangono di moda per qualche mese, conosciute da tutti, attribuite a nessuno. I nostri colli, ne' giorni della mietitura e della vendemmia, risuonano di *stornelli* e di *rispetti* sgorgati dalla facile vena de' contadini e delle villanelle. Con questa disposizione naturale alla poesia, il dramma in versi pareva fatto per incontrare ventura.... soltanto fu grave danno che la cercasse per troppe strade e troppo diverse.

Da principio tutti seguirono fedelmente le orme del Niccolini imitato da' suoi fortunati di-

scepoli. Poi la schiera de' drammaturgi si divise in tanti piccoli drappelli, ognuno dei quali si studiò d'allontanarsi dal cammin dritto per cercare una scorciatoia che lo conducesse più presto alla fama e alla gloria; in ultimo ogni drappello si sparpagliò a destra e a sinistra pei viottoli e pei sentieri, saltando i fossi e le pozzanghere nella corsa vertiginosa. Altri si gettarono al dramma storico, e furono i più. Altri ancora scelsero i sentieri fioriti della piccola tragedia sentimentale; e il teatro fu in un attimo pieno di drammi campestri, di bozzetti marinareschi, di idilli montanini; e i personaggi della favola sospirarono tutti, dal primo all'ultimo, i più evirati versi d'amore; i fiumi della scena corsero latte e giulebbe; il teatro diventò un nido di tortorelle e di colombi, il linguaggio poetico si ridusse a un continuo rotondeggiare di sonetti e di madrigali, e sulle tavole del palcoscenico ebbe vita un formicolaio di drammini, pargoletti, piccinini, tutti pieni d'amorini. Lo stesso Leopoldo Marenco, inventore del genere, fu il primo a stancarsi di quella eterna cantilena, e mutò registro al suo organo, e si lanciò nella drammatizzazione delle ballate medievali, e scrisse: *Il Falconiere di Pietra Ardena.* Così rinacque, nell'ultimo ventennio, sulle scene italiane, dalle ceneri calde e ammonticchiate della tragedia, il dramma eroico e medievale, sollevato quindi a più sublime altezza da Giuseppe Giacosa.

Da quel giorno in poi ecco apparire tra le quinte una lunga processione di cavalieri, vestiti di corazza e di maglia, coi pennacchi svolazzanti sul cimiero, coll' impresa dipinta sullo scudo. Le trombe squillano, gli araldi bandiscono il torneo, le damigelle distribuiscono le sciarpe dai colori simbolici, i ponti levatoi cigolano abbassandosi sul fosso del castello, le saracinesche si alzano, per tutto un cozzare di lancie e di spade, un suonare di liuti e di mandòle, un latrare di cani, un rimbombare di corni. I paggi traversano frettolosi le corti d'amore, i monaci vagano benedicendo per le sale de' palagi feudali, le fanciulle innamorate sono chiuse nelle torri e nei conventi, e i cavalieri snudano la spada per Dio, per la dama e per l' imperatore.

E un' altra schiera di imitatori impotenti a creare si rovescia impetuosamente sulle pedate del poeta piemontese. Il dramma evoca dalle tombe lo spirito delle crociate; il verso si fa sonoro, baldanzoso, spavaldo; i caratteri pigliano la fisonomia guerriera e l' atteggiamento eroico.

Ma anche cotesta moda durò poco, e lo spirito invadente dei tempi moderni cacciò via il medio evo dalle conquistate posizioni della scena.

VII

Più lunga vita ha avuto il dramma archeologico, greco o romano, ultima e più recente incarnazione della tragica Musa, che per un momento potè sognare miglior fortuna grazie agli audaci, generosi, e felici tentativi di Pietro Cossa e di Felice Cavallotti.

Gli applausi prodigati a questi due autori drammatici dal pubblico delle nostre cento città diedero la spinta alla folla de' minori verso una nuova forma di scenici ludi. S' invasero le biblioteche, si scartabellarono i codici, si compulsarono i volumi. Tucidide, Senofonte, Seneca, Tacito, tornarono di moda. Felice chi sapeva il latino per poter correr dietro all' idea drammatica attraverso le grandi pagine della storia; più felice chi non lo sapeva, risparmiandosi a cotesto modo la fatica delle ricerche e la trista delusione degli anacronismi scoperti, degli errori rivelati, delle goffaggini, delle licenze, de' giuochi di prestigio, commessi sotto l' egida del precetto oraziano: *pictoribus atque poetis; Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.*

Questa nuova tenerezza pel dramma greco e romano infiammò, fino a pochi mesi addietro, i casti petti degli adoratori delle Muse. L' arte poe-

tica cedette il luogo all'archeologia; lo studio dell'azione, della condotta, dell'effetto, si pospose alla paziente ricerca di tutte le minuzie della vita antica; i poeti si affannarono smaniosamente intorno al *colore locale,* e dimenticarono il cozzo delle passioni, il contrasto degli affetti, l'aggruppamento e la soluzione del nodo drammatico. Non si trattò più di commovere gli spettatori, di suscitare nell'anima delle moltitudini il terrore, la pietà, la compassione, la meraviglia, la tenerezza, l'odio e l'amore, tutti i sentimenti del cuore umano; nè d'interessare tutto il pubblico ai casi miserandi o feroci che formano argomento della scenica finzione; si trattò unicamente di portare al teatro un commentario de'testi greci o latini, una discussione di qualche tesi archeologica, un'illustrazione delle *Vite* di Plutarco o degli *Annali* di Tacito, si volle sorprendere la folla colla vastità delle cognizioni, colla frequenza delle citazioni, colla riproduzione esatta degli usi e dei costumi d'un popolo morto tante centinaia d'anni fa.

Quando parlano sulla scena Alcibiade o Nerone, Claudio o Marc'Antonio, Messalina o Cleopatra, l'uditorio non ha più da palpitare all'unisono colla passione che li agita, ma dee correr colla mente ai polverosi volumi in cui è descritta la storia de' loro tempi e de' loro paesi; quando gli attori accentano col giuoco della voce o sottolineano col gesto un passaggio importante,

si direbbe che segnano coll' asterisco una frase, perchè il pubblico corra coll' occhio alla nota registrata a piè di pagina, e trovi la citazione delle fonti storiche nell' edizione accreditata. I personaggi vestono ogni tantino la *toga* e la *pretesta,* la *stola* e la *palla,* la *clamide* e il *laticlavio;* la scena oscilla tra l'*atrio* e il *triclinio,* tra l'*Agora* e il *Foro,* tra il *Pnice* e la *Rupe Tarpea;* il trovarobe meschinello perde la testa a dissotterrare gli *accessorii* e riduce il palcoscenico un museo di anfore, di dolii, di strigili, di aghi crinali, di tessere, di bacoli, di papiri e di pergamene.

Tutte coteste saranno bellissime cose in cattedra e in iscuola; ma sono cose mortalmente noiose in teatro, dove le mummie non piangono e non fanno piangere; dove i morti non ridono e non fanno ridere; dove l' azione è tutto, la passione sola regna sovrana; dove l'erudizione, la dottrina, la scienza archeologica non son buone a cavare una lagrima nè a suscitare un sorriso.

E così è avvenuto che la nuova maniera drammatica non ha prodotto finora - salvo poche eccezioni, dovute ai più chiari ingegni e alle menti più vigorose - che una miriade di produzioni fredde, monotone, scolorite, destituite di effetto, stentate nella forma, errate nell' intonazione, e ricche soltanto (quando pur sono ricche di qualchecosa.... e non, come avviene troppo spesso, povere

assai), di quei pregi che sfuggono all'occhio dello spettatore della platea e si rivelano soltanto alla mente del lettore studioso.

Ma pregevoli o no, tutte codeste produzioni hanno corta vita.... Esse portano seco, nascendo ai lumi della ribalta, i germi letali che le precipitano frettolosamente nell'abisso delle biblioteche; le quali possono considerarsi come il gran cimitero dove vanno a riposare in pace, sotto una montagna di polvere, i fedeli defunti della comunione teatrale. Il vento della realtà, la bufera dell'*attualità*, soffia, scroscia, imperversa sulla scena; e porta via tutti i libri, tutti i disegni, tutte le enciclopedie, tutti i dizionarii, tutti i volumi dei florilegi classici e delle recensioni greco-romane. Il pubblico vuol vedere sul palcoscenico gli uomini veri, che parlano e sentono e soffrono come lui; non le ombre degli antenati e dei trapassati, vaganti per un ambiente mobiliato da un antiquario.... o da un rigattiere.

Il dramma archeologico muore a poco alla volta, come muoiono il dramma medievale, il dramma sentimentale, il dramma tragico.... come muore la tragedia.

E noi assistiamo agli ultimi momenti di coteste forme dell' arte, che pur videro tanti giorni di trionfo e di gloria; e registriamo in queste pagine la storia degli avvenimenti che accompagnano le fasi estreme della loro travagliata

esistenza; e i nomi, e i titoli, e le vicende, e le catastrofi, e gli applausi, ed i sibili; persuasi che non bisogna lasciar disperdere le memorie d'un periodo artistico così lungo, così interessante, così fecondo d'insegnamenti; e nella speranza che i documenti, accumulati e ordinati con tanta fatica, giovino a chi s'incammina verso i sentieri ardui e pericolosi della scena, e preparino al teatro italiano un avvenire meno incerto, e più degno delle sue splendide tradizioni.

Ah!... se è proprio vero che la speranza sia una virtù, l'Italia artistica d'oggi è senza dubbio la più virtuosa nazione del mondo!...

LA MORTE DI UNA MUSA

LA
MORTE DI UNA MUSA

CAPITOLO PRIMO

Dove si prendono le mosse — La critica e la tragedia nell'anno 1864 — *Francesca da Rimini,* tragedia di Silvio Pellico — Un'appendice di Pier Morone.

Vent'anni fa - diciamolo subito e poi non ci torniamo più sopra, perchè è un argomento melanconico, e a insisterci troppo c'è da metterci i capelli bianchi - vent'anni fa.... erano almeno dieci anni che io andavo al teatro di prosa!...

Intendo dire: dieci anni che andavo al teatro in un modo regolare ed assiduo, seguendo e svolgendo un certo mio programma di studii e di osservazioni, l'ultimo resultato dei quali fu questo: che sul cadere dell'anno 1854 incominciai, così per isfogo, a scrivere e a dare alle stampe qualche foglietucciaccio di critica dram-

matica, sui giornali che si pubblicavano allora in Firenze.

Ero studente all' Università di Siena, e i miei diciotto anni, appena scoccati, mi empivano il cervello di farfalle e di grilli d' ogni colore; ma le faccende del teatro esercitavano fino dall' infanzia sopra la mia immaginazione un' attrattiva costante, alla quale non mi sento la forza di sottrarmi neppure oggi, dopo che tant' acqua è passata sotto i ponti e tante vicende hanno sbalestrato qua e là gli ultimi resti della mia giovinezza.

Tutto questo io non racconto per la smania di abbozzare fin da principio una specie di autobiografia, di cui m' immagino che il bisogno non sia generalmente sentito; ma solamente per giustificare dinanzi ai cortesi lettori e alle benigne leggitrici la tracotanza con cui mi accingo a raccogliere oggi, in una serie di volumi, vent' anni di cronaca del teatro drammatico italiano.

Sono gli appunti e i ricordi di un uomo che ha vissuto una vita intiera sulle tavole del palcoscenico e sulle panche della platea; sono le memorie sincrone d' uno spettatore che le ha messe da parte giorno per giorno, senza lasciar raffreddare l' emozione, e quetare l' eco degli applausi o dei fischi; hanno perciò il pregio unico della spontaneità e della sincerità, e riproducono esattamente la fisonomia di tutti e tre i *perso-*

naggi complessivi, dall'insieme dei quali scaturisce quello che con nome generico si chiama: *il teatro....* autori, attori e spettatori.

Ho circoscritto la raccolta agli ultimi vent'anni, perchè di questi soli m'è riuscito raggranellare i ricordi in un modo abbastanza completo. Durante il periodo delle battaglie per l'indipendenza d'Italia, anch'io, cogli altri, gettai in un canto la penna e abbandonai il teatro e il giornale; senza domandarmi se e quando avrei potuto riprendere le geniali consuetudini, e tornare agli studi prediletti.

Ma dopo una lunga interruzione mi ritrovai daccapo, e quasi senza avvedermene, ritto sul trespolo - non oso dire sul tripode - dell' *appendice* della *Nazione;* sano di mente, almeno così dicevano i medici, e valido di corpo, a respirare a pieni polmoni l'atmosfera del teatro e del palcoscenico, così guasta, così mefitica, così grave, così impregnata di emanazioni miasmatiche di gas, di petrolio, di sego e di fiato di tanti fratelli in Gesù Cristo. E ripresi la *Via Crucis* delle Rassegne settimanali, dove sono tanto frequenti le cadute sotto la croce, e dove si trova così di rado una Veronica amorosa e gentile che ci asciughi il sudore, e un Cireneo che ci aiuti a portare il peso dello strumento del supplizio.

E la *Via Crucis* dura tuttavia; e durerà finchè le gambe non mi ricusino il servizio. Si potrebbe

domandare: e chi impedisce di ritirarsi in un dolce riposo, e di mettere un punto fermo all'ultima frase di commiato e di addio?...

La risposta è breve. Non si beve una volta di questo vino inebriante del giornalismo, senza trovarsi per sempre la gola arsa e le fauci assetate, e senza provare perennemente la tentazione di riappressare alle labbra il bicchiere. *Qui a bu, boira!...* Provatè a frequentare, come me, per qualche trentina d'anni, il teatro; e a dir la vostra, bene o male, su qualche centinaio di tragedie, di drammi e di commedie; e ditemi poi se vi riesce vedere alzare e abbassare il sipario, e accendersi le cento fiammelle della ribalta, senza sentirvi irresistibile nell'anima la voglia di raccontare la dimane, a un pubblico immaginario di lettori benevoli, quali sensazioni han fatto nascere nel vostro cuore le sventure della vittima, le violenze del tiranno, i ruggiti de'guerrieri, e i tortoreggiamenti degli amanti. Quando non c'è nulla da dire sull'opera letteraria che è scaturita fuori dalle quinte per cascare inonorata e incompianta negli abissi della buca del suggeritore, allora il critico impenitente, mentre il cuore tace, lascia che la mente parli; e si mette a scorrere per conto proprio in lungo ed in largo il campo fiorito dell'arte.... tanto perchè non si dica ch'egli ha lasciato passare un'occasione senza mettere il becco in molle a

proposito.... o a sproposito.... d' un lavoro artistico purchessia.

Ed ecco detto tutto intero il perchè, dopo tanto capriccioso errare lunghesso le sponde d'altri fiumi, e sotto l'ombra d'altri cupoloni, io me ne tornai testè sulle rive dell'Arno e sotto la cupola di Santa Maria del Fiore, e ripresi tranquillamente il mio posto, modesto, oscuro, rincantucciato giù in fondo a un giornale, dove le questioni d'arte e di letteratura tengono come possono il minor posto che possono, menati tormentosamente in giro dalla bufera infernale della politica, che travolge ogni giorno gazzette e gazzettieri.

Ho detto modesto, oscuro e tranquillo il còmpito del critico drammatico; ma non ho già detto facile, piano, e da prendersi a gabbo come cosa presto fatta e senza fatica. Il teatro drammatico italiano, nato al primo soffio tutto primaverile delle aure di libertà, cammina oggi co' suoi piedi e mette i denti; e se spesso si può dire che barcolla, e incespica e cade, gli è perchè nessuno lo regge più colle dande, ed e' cammina per conto suo, finchè gli crescan le forze per correre; e se talvolta fischia nel parlare (Dio sa che razza di fischi si fan sentire ogni tantino), e se non digerisce bene tutto ciò di che fa suo alimento, gli è che i denti di latte non li ha messi ancora tutti; ma tant' è, con quelli che ha, s' è già provato a mordere e morde per bene.

Un' attività inquieta, nervosa, febbricitante ha invaso le menti de' nostri giovani scrittori; tutte le intelligenze, le mezze intelligenze, e i quarti d' intelligenze si volgono verso il teatro; tutte le penne scrivono in cima a un quinternino di carta bianca le parole cabalistiche: *Atto primo*, *Scena prima*; e non c'è ragazzo scappato di rettorica, nè mezzano di valori *liquidato* alla Borsa, nè *generico* di compagnia comica, nè perrucchiere disoccupato, che non abbia fatto o non sia per fare la sua brava commedia. È un' epidemia (stavo per dire un'epizoozia), che produce di gran guasti ne' cervelli umani, è una crittogama contro cui nessuna zolfatura si è provata efficace finora. Di qui il numero innumerevole delle nuove opere drammatiche, che han veduto la luce nel ventennio che sta per finire. Ce n'è stato per tutti i gusti e per tutte le voglie, c' è stato copie di tutti i modelli e lavori di tutte le scuole: drammi, tragedie, proverbi, commedie, idillii, bozzetti, e *cose* che avevano in sè un po' di tutto, un misto di tutti i generi, un cibreo di tutte le qualità.

Che cosa ha guadagnato il teatro in mezzo a questa miriade di nuovi lavori, in mezzo a questa folla d' autori nuovi, fra tanto rumore di applausi e di fischi, di lodi e di biasimi, di trionfi repentini e di cadute precipitose? A parer mio, salvo poche ed onorevoli eccezioni di cui gioverà tener conto più tardi, il carattere più generale

delle produzioni drammatiche italiane è stato lo sforzo, la stiracchiatura, l'assenza evidente d'ogni spontaneità; là mancanza assoluta di quel fuoco interno, che deve prima scaldare la mente creatrice dell'artista, e vivificare più tardi l'opera sua. Un uomo di spirito, un letterato pieno di ingegno, chiamato forse dalla natura a diventare un piacevolissimo scrittore di romanzi, un poeta, un professore, può, se si ostina a mettere insieme un certo numero di dialoghi e di scene, arrivare a scrivere una commedia; come arriverebbe, se ci si provasse, a buttar giù un'omelia in latino o a scrivere un trattato sull'educazione dei filugelli. Ma l'opera, nata da questo connubio clandestino dell'autore con una Musa che non è la sua, verrà fuori rachitica, bolsa, sciancata e malaticcia, e rivelerà a un miglio lontano a che razza d'operazione cesarea ella deve il magro benefizio di respirare per una sera o due l'aria viziata di un teatro purchessia. Gli amici compiacenti hanno un bell'applaudire dalle panche di platea, le belle signore caritatevoli hanno un bello sventolare i fazzoletti dai palchi, non per questo l'aborto drammatico vivrà un'ora di più, non per questo si accenderà in quel cadaverino la divina scintilla che è l'anima delle produzioni teatrali.

Pare impossibile; ma si nasce commediografi, e drammaturgi, come si nasce poeti. Colui che

è destinato a far vibrare le corde più intime e più sonore del cuore umano, è solamente colui che ha sempre nel suo proprio cuore, tese e pronte a entrare in vibrazione, le medesime corde. Chi saprà farmi ridere o piangere colla rappresentazione scenica d' un avvenimento risibile o pietoso, è soltanto colui che per un' attitudine tutta naturale e speciale del suo spirito ha scoperto in quell' avvenimento il lato ridicolo e ne ha riso prima di me; o prima di me ha pianto a calde lagrime per un caso miserando che avrebbe forse lasciato indifferente tutt'altri che lui. *Si vis me flere* - scriveva Orazio tante centinaia di anni fa, e scriveva cosa tanto vera ch'ella è vera anch'oggi, dopo tanto cambiare d' uomini e di cose - *dolendum est primum ipse tibi,* ed è per questo che certi entusiasmi a sangue freddo, certi sdegni nati nel cervello e non nel cuore, certi sospiri soffiati dal polmone e non erompenti dall'anima, certe tirate sentimentali scritte dopo pranzo sul-l' ora d' una eccellente digestione, certi drammi lagrimosi tirati giù da un buontempone, e certe tragedie meditate laboriosamente da un impiegato d' ordine d' un ministero purchessia, o da un vice-stradiere del dazio consumo, lasciano l' uditore freddo, gelato, sulle panche di platea, e provocano lo sbadiglio invece del sospiro. Senza genio, senza vocazione, senza quel fuoco sacro che non si sa che cosa sia, ma che è necessario

che ci sia, si può giungere alla copia arida, secca, noiosa d' un carattere o d' una figura; si può sceneggiare una insipida cronaca di famiglia, si può anco arrivare a una specie di falso effetto teatrale che nasce dallo studio delle situazioni, dalle antitesi, dalle immagini, e dal giuoco delle passioni politiche del giorno; ma non si arriva mai all' espressione naturale d' un sentimento vero, alla creazione perfetta d' un carattere originale, alla produzione d' una corrente elettrica di simpatie e di antipatie, di una corrispondenza d' affetti e di sensazioni fra le persone del mondo finto della scena e le persone del mondo vero della platea.

E qui non si tratta già di tale o di tale altra teoria, non è questione di questo o di quel modo di conquistare l' attenzione e le simpatie del pubblico andando a' versi delle sue idee, delle sue tendenze e delle sue aspirazioni. Si sbagli pure la filosofia de' fatti, si vada pure lontani dal vero nell'esposizione logica dei principii, la sorgente del genio drammatico è nell' emozione, e nell' emozione sola è il segreto de' trionfi d'un'opera destinata al teatro. Che il drammaturgo mi parli de' dolori e dei dubbi della travagliata umanità; che mi riveli le lagrime della schiavitù, o i delirii di gioia della libertà; che abbia i sospiri eloquenti della elegia, o il soffio inspirato della lirica, o il ghigno sdegnoso della satira; che ri-

sponda con un' anima ardente ai lamenti e alle aspirazioni del secolo, o che governi imperiosamente la passione e la costringa a chiudersi in determinati confini; che mi resusciti un uomo o mi dipinga un'epoca; che difenda una verità o evangelizzi un paradosso; tutto è buono, tutto è acconcio, purchè arrivi a suscitare in chi ascolta un grido di dolore, un fremito d' ira, uno scoppio d' ilarità, un'impazienza, una smania, un'angoscia, un' incertezza che costringa all' attenzione, che sproni l' attività morale del pubblico a qualcuna delle sue più potenti manifestazioni.

Certo non sarò io quello che dirò male della filosofia e della morale. La filosofia è una bella cosa, la morale è una cosa più bella ancora; e se il teatro fosse soltanto la rappresentazione astratta e impersonale dei vizii e delle passioni umane, capirei anch' io questo bisogno di erigere la scena a cattedra di verità e di progresso sociale.

Ma il teatro è innanzi tutto l'imitazione della vita. Non tocca al poeta drammatico a discutere e a sciogliere i problemi politici e sociali; a lui tocca solamente il còmpito di metterli sulla scena, e di cavarne del riso o delle lagrime, senza occuparsi di trarne delle conclusioni da imporre alla società che non gliele ha chieste.

Per un moralista come Teofrasto, l' ipocrita non è più greco che francese o italiano, non è

un contemporaneo, nè un concittadino; è un essere di ragione che sta bene in tutti i tempi e in tutti i paesi. Il filosofo riunisce tutti i dati che lo studio e la riflessione gli forniscono e ne compone un caratttere.... ma quel carattere non è un uomo, è un vizio. L'autore drammatico non fa così. Egli non mette in scena gli uomini come debbono essere, ma gli uomini come sono; egli non copia dalla natura, copia dalla società; e non istudia tanto a farsi ammirare come pensatore dai posteri, quanto a farsi applaudire come ingegnoso imitatore dai contemporanei. Ed è perciò che di tutti i monumenti in cui si rivela il carattere d'un secolo o il genio d'una nazione, il teatro è il più sicuro, il più fedele, il più esatto.

I moralisti hanno descritto e descriveranno ancora l'uomo morale tale quale è precisamente.... ne hanno fatto la geografia e l'etnografia più o meno esatta.... hanno detto: ecco, questo animale è composto delle tali e tali materie, è tutt'insieme prodigo e avaro, valoroso e vigliacco, buono e cattivo, ridicolo e sublime, compassionevole e feroce, ride, piange, ama ed uccide, confina a tramontana con questa virtù, a mezzogiorno con questo vizio, a levante con questa passione, a ponente con quest'interesse, ha degl'istinti che lo tirano in giù, e delle aspirazioni che lo spingono in su.... e via discorrendo.

Ora al commediografo e al drammaturgo tocca a prendere l'uomo così com' è, e farci vedere come egli vive, come si agita, come si dibatte, come si muove nell' ordine sociale che non tocca al teatro a discutere, ma che tocca a lui a dipingere. Il mondo è buono o cattivo, questo non monta; ma è curioso, è interessante, è vario, è originale, è pittoresco.... dipingetemelo com' è, colle tinte più vere, coi colori più vivaci, coi contorni più netti, non fate delle dissertazioni ma dei quadri.... e che Dio v'accompagni nella via lunga e difficile, e penosa.

Gli è che la via del teatro è lunga e difficile, e penosa davvero. Non è più così agevole ritrovare la natura passando per l' arte, e penetrare i segreti della verità aiutandosi colla finzione. Il genio è qualche cosa; ma lo studio è necessario perchè cotesto germe verdeggi più tardi in foglie e porti buoni frutti. L' età dell' ignoranza inspirata è finita, per sempre. Chi è nato col dono dell' inspirazione, è obbligato a meritarsi il trionfo coll' assiduità del lavoro.

Questo bisogno reale e questo studio artificioso di portare sulla scena il mondo e l' uomo tali quali sono, o tali quali *dovrebbero essere*, hanno dato l' ultimo tracollo alla tragedia, che viveva delle reminiscenze del passato, delle finzioni, dei miti, delle tradizioni nebulose, delle leggende me-

scolate di storia e di favola; resto delle funzioni jeratiche esercitate altra volta dal vate tragèdo.

Vent' anni addietro, sulle scene d' Italia, le tragedie nuove già incominciavano a farsi estremamente rare; e nel repertorio delle Compagnie vagabonde che correvano qua e là per le *Arene* della penisola, apparivano di quando in quando le tragedie vecchie, che godevano ancora il privilegio di commuovere un pubblico più ingenuo e più rude: l'*Oreste*, la *Virginia*, il *Filippo* di Vittorio Alfieri; qualche rarissima volta l'*Aristodemo* del Monti, più spesso la *Pia de' Tolomei* del Marenco, l'*Antonio Foscarini* di Giovan Battista Niccolini, e poche altre.... eredità degli anni antecedenti.

Solo ai tre celebri attori di cui l' Italia va a buon dritto orgogliosa: Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, era concesso resuscitare sulle scene de' maggiori teatri, le tragedie ed i drammi tragici più famosi di autori nostrani e stranieri: la *Maria Stuarda* dello Schiller; l'*Ottavia*, il *Saul* di Vittorio Alfieri; l'*Otello*, il *Re Lear*, l'*Amleto*, il *Macbeth*, di Guglielmo Shakespeare; la *Zaira* del Voltaire, e la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico.

Anzi, a proposito della *Francesca da Rimini*, e come documento e ricordo degli ultimi splendori della tragedia classica sulle scene d' Italia, giova rammentare le rappresentazioni solenni, che

col concorso di tutti e tre cotesti illustri e lodatissimi artisti, ebbero luogo al teatro Niccolini di Firenze, le sere del 13 e del 15 maggio 1865.

E le rammenterò colle parole di un critico autorevole, d' uno scrittore per tanti rispetti caro e venerato nella repubbblica letteraria italiana, di Celestino Bianchi; che sotto il pseudonimo di *Pier Morone* insegnò a molti come si giudica, come si pensa, come si scrive, quando si sentono in cuore, vivi e fecondi, l'amore della patria, l'affetto agli studii, il culto dell' arte, e la reverenza verso il pubblico dei lettori.

Celestino Bianchi fu anche a me, ed a me specialmente, per lunghi anni, maestro; nè saprei meglio attestargli la mia gratitudine, e procacciare a me il favore e la benevolenza di chi leggerà questi volumi, che riportando nelle prime pagine uno de' suoi giudizii, in circostanza così solenne e così memorabile.

Ed ecco qua le sue parole a proposito della *Francesca da Rimini* (1):

17 maggio 1865.

Singolare destino di questa tragedia! Nata dal cuore amoroso di un giovinetto destinato a durissime prove, fu, trepidando, raccomandata al giudizio di Ugo Foscolo, che non le si dimostrò benigno. — « Lascia stare, diss' egli all'autore, lascia stare nell' inferno i morti che Dante vi ha messo,

(1) Vedi *Nazione*, Anno VII, N. 137.

e che, se ne uscissero, farebbono paura ai vivi. Brucia la tua *Francesca* e fa'altra cosa. » — Il giovanetto uscì mortificato dal cospetto del giudice, ma non sgomento: più forte della riverenza al maestro sentì la coscienza del proprio ingegno, e l'amore del suo primogenito: invece di dare alle fiamme l'infelice innamorata di Paolo, l'affidò alle tenere cure di Carlotta Marchionni, la cui pallida e delicata figura gli parea la incarnazione viva della sua eroina; e Francesca da Rimini rediviva tornò a raccontare sulla scena i suoi funesti amori, e riaccese nei petti di tutti quella pietà che sì potentemente avea vinto Dante Alighieri, udendoli narrare, in mezzo al soffio turbinoso del vento, nel quinto giro del suo *Inferno*.

Le donne innamorate (e qual'è donna che non sia stata, non sia, o non sia per essere innamorata ?), si commossero, e piansero, e applaudirono; memori che

« Amore a nullo amato amar perdona, »

e la fortuna della tragedia fu fatta,

La critica osò appena inclinare il suo naso adunco su questo lavoro, e osò molto meno accostarvi il suo implacabile scalpello, tenuta in rispetto dall'entusiasmo femminile. Chi l'avrebbe ascoltata, se avesse voluto parlare il freddo linguaggio della ragione a chi ubbidisce più volentieri alla voce del sentimento? Le donne avevano giudicata la *Francesca da Rimini* col cuore: e a tutta l'acutezza dei ragionamenti, a tutte le sottigliezze dell'analisi, avrebbero risposto la loro trionfale ultima ragione: « Al cuore non si comanda! »

Del resto, la tempra dell'ingegno e dell'animo di Silvio Pellico era tale, che dovea renderlo particolarmente simpatico al sesso gentile. E questo dico non per recarlo a difetto, ma piuttosto a pregio; poichè, se altra è la tempra, altre sono le qualità che informano l'animo e l'ingegno virile, e altra la tempra, altre le qualità dell'animo e del-

l'ingegno femminile, riconosciamo volentieri a questo più squisita delicatezza di sentimento, più pronta e rassegnata disposizione al patire, più fermezza negli umili patimenti, più forza nel sacrificio e nell'abnegazione, più inclinazione a staccarsi dalle cose corporee, e a spaziare nelle regioni più pure e più eteree dello spirito.

Comunque siasi, la *Francesca da Rimini* dopo quarant'anni di vita ferve ancora di giovanile amore; e si commovono ancora e piangono le genti ai suoi casi pietosi come per fresco evento.

Io non so s'ella avesse mai una incarnazione più vera e più efficace come ebbe ultimamente nella Ristori; ma non si può dimenticare che per lei si cominciò a rivelare agli stranieri, diciamo pure all'Europa tutta, il genio della grande attrice.

E fu questo un fatto importante per le condizioni dei tempi nei quali avveniva.

La grandezza d'Italia tanto si connette alle sue glorie nell'Arte, che si direbbe quasi fatale il contemporaneo risorgere della sua fortuna sui campi di battaglia coi trionfi ch'ella coglieva nel campo artistico.

Il cannone vittorioso di Traktir e della Cernaia salutava tuonando l'astro redivivo, fin allora oscurato nelle tenebre della servitù, di una nazione calpestata e avvilita ma non prostrata mai: nel tempo stesso la Ristori a Parigi soggiogava le genti convenute alla grande Esposizione mondiale colle seduzioni della poesia e col prestigio del dramma.

E l'Europa, pensosa alla doppia rivelazione che si faceva ai suoi occhi, disse: Un popolo che dopo tanti secoli di servitù e di forzata negghienza sa combattere ancora e combatte da eroe; un popolo che nelle catene della servitù ha nudrito così vivace il sacro fuoco dell'Arte, questo popolo non è morto: questo popolo è immortale!

E quanto vi ha in Europa di civile e di culto soggiunse: Questo popolo conviene che risorga!

Ora che il suo risorgimento è un fatto che omai riposa su basi incrollabili, se ancora manca alcuna cosa al suo compimento; era dovere che l'Italia rendesse omaggio al gran vate della sua unità, ed era dovere che di questo omaggio facesse parte la rappresentazione di uno dei più popolari e pietosi episodi della *Divina Commedia.*

La Ristori da Parigi, il Rossi da Milano, il Salvini da Napoli corsero con mirabile sollecitudine a Firenze, e con esempio nuovo di concordia negli intenti, si unirono per celebrare questa grande solennità drammatica. Non credo che la *Francesca da Rimini* avesse mai un complesso d'interpreti così intero e così perfetto.

Che dire della Ristori, del Salvini, del Rossi che già non sia stato detto e che tutti non sappiano?

Per due sere hanno soggiogato un uditorio di cui difficilmente si troverà un altro in Italia più numeroso e più eletto; e due sere non sono bastate a saziare il desiderio di riudirli.

L'Arte riveste la Ristori della luce purpurea di una giovinezza immortale; la passione inspira nuovi e verissimi accenti al Rossi: l'eterno poema dell'amore, antico come il mondo, e come il mondo perpetuamente rinnovellato e ringiovanito, si è abbellito per loro di più seducenti e più care melodie.

Non li udimmo forse dieci anni fa su queste medesime scene, in questa medesima *Francesca da Rimini*, e vedemmo l'intero teatro commuoversi e fremere agitato della passione ch'essi così efficacemente fingevano, e assorgere con impeto e prorompere in un turbinoso applauso, ostinato a volere che si ripetessero gli accenti che lo avevano così potentemente trascinato?

Oggi la Ristori e il Rossi esprimono non meno gagliardamente la gagliarda passione; ma l'espressione è più contenuta, più casta, e perciò l'impressione n'è più durevole e più profonda. Il pubblico non trabalzava, ma rimaneva

per tutta la sera vinto e domo; e calata sulla funesta catastrofe la tela, non riusciva ancora a scuotere dal petto oppresso il Dio possente che lo aveva occupato.

Nuovo appariva il Salvini nel personaggio di Lanciotto. Questo povero marito calunniato dalla Storia, calunniato dalla poesia, calunniato dagli attori che a malincuore si rassegnavano a sostenerne la parte, si è per opera del Salvini compiutamente rivendicato dallo spregio in che era tenuto. Prima non vi era pietà, non lagrime se non per i due innamorati cognati: ora il Salvini gran parte degli affetti del pubblico ha in sè converso. Prima l'intera tragedia consisteva nel terzo atto, ora per tutti i cinque atti il pubblico non batte palpebra e non alita. Il Salvini di questo personaggio ha fatto, come dicono gli artisti, una creazione, colla quale due cose si sono rivelate: la potenza drammatica dell'attore in un campo inesplorato, e il vizio radicale della tragedia. Con un Lanciotto come Salvini, la reità di Paolo e di Francesca non si sa più come scusarla, e la corrente dell'interesse drammatico si sposta contro l'intenzione dell'autore per condensarsi intorno ad un polo opposto a quello ch'egli avea stabilito.

Noi non vogliamo fare una critica, ma una commemorazione soltanto. Non entreremo dunque in particolarità, che del resto non avrebbero valore per chi non ha udito e veduto. Sarebbe ingiustizia per altro non dire che il Piccinini non scomparve accanto ai tre astri maggiori, e che seppe cogliere applausi rappresentando il Padre di Francesca.

Questa recita però potrebbe recare più durevoli frutti, se gli Artisti si fossero penetrati di una persuasione che è entrata in queste due sere profondamente negli animi del pubblico. Ed è che nulla ci manca per avere un Teatro drammatico da gareggiare coi migliori. Era per tutti evidente che le facoltà dei tre grandi artisti che rappresentavano la *Francesca* si acuivano, si moltiplicavano, si com-

pievano, si perfezionavano pel contatto, per l'attrito, per l'antagonismo reciproco. Gli spettatori uscendo dal teatro dicevano: Ecco la prima volta che si sente intera la *Francesca da Rimini!*

Supponete questo medesimo concorso di Artisti applicato ai lavori del nostro teatro, credete voi che non ci accorgeremmo nello stesso modo che finora non si erano compiutamente nè veduti, nè gustati, nè apprezzati?

Il teatro drammatico italiano è, come l'Italia avanti il 1859, una espressione geografica: egli potrebbe diventare una realtà per le stesse vie per le quali l'Italia è diventata una nazione: per via del consenso e del concorso di tutte le forze.

Il pubblico del teatro Niccolini vide l'altra sera chi potrebbe compiere quest'opera gloriosa! Dio faccia che vogliano!

Pier Morone.

CAPITOLO SECONDO

Tre anni di carestia — *Marino Faliero,* tragedia dell'avv. Giovanni Puccini — *Isabella Orsini,* dramma in versi dell'avv. Braccio Bracci — *Mosè,* tragedia di Ippolito D'Aste — *Pia,* tragedia di Piero Corbellini — *Giordano Orsini,* tragedia dell'avv. Gaetano Bacchini — *Aspasia,* azione tragica di Andrea Pollano.

Spiegatelo come volete; ma è un fatto costante che nel campo della letteratura, e per le produzioni drammatiche, avviene precisamente quello che nel campo naturale avviene per le produzioni agricole. Ad un periodo d'abbondanza succede immediatamente un periodo di carestia; ad un'annata in cui hanno *reso bene,* per esempio, le tragedie e le olive; tien dietro un'altra in cui le olive e le tragedie non arrivano neanco a *mignolare.*

Vero è che, per la tragedia, cotesta specie di carestia è diventata nell'ultimo ventennio la regola e non l'eccezione; tanto che adesso la rappresentazione d'un azione tragica assolutamente nuova si può considerare addirittura come un fenomeno, più raro dell'apparizione d'una cometa

o d' un' aurora boreale. Pure è già abbastanza singolare che per l'anno 1865 io non trovi, ne'miei appunti, altra menzione di tragedia nuova rappresentata sui teatri di Firenze, che quella relativa al *Marino Faliero* dell'avv. Giovanni Puccini, comparso sulle scene dei signori Accademici Arrischiati (*vulgo* teatro della Piazza Vecchia), nel mese di giugno e a benefizio della filantropica istituzione degli Ospizii Marini.

L'avvocato Giovanni Puccini, che è nato a Livorno di Toscana (come me), è un uomo d'ingegno che dopo quel primo tentativo, non precisamente felice, abbandonò il teatro, e prese altre vie, nelle quali camminò con passo sì spedito e gagliardo, che non ha guari lo vedemmo giungere ai più alti seggi del nostro ordinamento politico: prima deputato al Parlamento Nazionale, poi segretario generale al Ministero della pubblica istruzione.

Il teatro della Piazza Vecchia, che ebbe pure i suoi giorni di splendore e di gloria, è caduto testè sotto il martello demolitore e si è trasformato in una sala da ballo del palazzo del Principe di Lucedio.

Tutto mi consiglia dunque, così le qualità speciali dell'autore, come le fortunose vicende della scena che accolse l' opera sua, ad accordare un po' di posto, nelle pagine di questi annali, al *Marino Faliero* ed alla sua fugace apparizione;

togliendone l'esame critico dalla *Rassegna* della *Nazione* (Anno VII, N.° 171) dove a quel tempo un mio egregio collega teneva l'ufficio più tardi occupato da me.

Anzi, a questo proposito, mi si conceda di fare osservare - unicamente a studio d'esattezza cronologica; e per non defraudare nessuno della lode che gli tocca di diritto - come io non incominciai ad esercitare l'ufficio di critico, in quell'ottimo giornale fiorentino, se non che nell'autunno del 1868; e quindi le notizie e gli appunti, intorno ai lavori rappresentati fino a quell'epoca, io li tolgo, com'è mio dovere, dagli scritti de' miei predecessori, al giudizio dei quali dichiaro di uniformare pienamente il mio.

Premesse coteste indispensabili spiegazioni, saltiamo insieme a piè pari in mezzo alla platea della Piazza Vecchia, e godiamoci la prima rappresentazione del *Marino Faliero.*

« Byron e Delavigne trattarono il medesimo argomento; ma nè l'uno nè l'altro giunsero a tale altezza che togliessero ogni diritto ed ogni speranza di ritentare la già calcata via. V'hanno certe creazioni come l'*Otello,* il *Cid,* il *Saul,* il *Fausto,* che sembrano segnar l'apice dell'arte; e chi oserebbe toccare la creta che il genio suggellò con la sua impronta? *Marino Faliero* non è tra quelle. Byron (per tacere dell'altro che non gli giunge alla cintura); Byron, il sommo can-

tore di *Lara,* del *Child Harold,* e di *Don Juan,* non era veramente nato, e lo sentiva egli stesso, per grandeggiare sul teatro. La sua indole subiettiva non poteva individuarsi in varii personaggi; e la sua potente originalità aveva bisogno di spaziare in più libero poema.

« Un giorno, tra gli agitati amori di Venezia, egli vide il nero velo che in mezzo ai ritratti dei Dogi segna tuttavia il posto dell' infelice decapitato. Stette un pezzo meditabondo innanzi a quello spettacolo; mille animate immagini, mille pietosi pensieri assalirono il suo animo dischiuso alle memorie d'un tènebroso passato; ed ei ne fece una tragedia, non senza avvertire candidamente che il nudo fatto parevagli più drammatico di qualsiasi dramma. *Marino* e la fida consorte, *Isarello* e *Calendaro, Leoni* particolarmente, non sono altri che il nobile Poeta, il quale pensa e ragiona e s' infiamma a sublimi slanci di poesia dinanzi alla terribile leggenda: *Marinus Falero decapitatus pro criminibus!*

« Il signor Puccini ebbe la savia intenzione di attenersi più strettamente alla storia, così nell' ordine degli avvenimenti come in quello delle parole che poneva in bocca ai suoi personaggi. E veramente il suo lavoro dimostra un serio e accurato studio delle cose venete, per le quali potè giovarsi delle molte scoperte fatte dalla modernissima critica, e di preziosi documenti igno-

rati dal Poeta britannico. Ma l'inesperienza di chi muove i primi passi in sì difficile agone fe' sì che il colore storico non riuscisse di effetto uniforme; ed a numerose e minute allusioni di fatti successi nel trecento, s' accoppiassero talvolta idee e sentimenti che ci riconducevano di subito in pieno secolo decimonono.

« Sembra poi che l'autore non volesse destare compassione sul capo del Doge ribelle, ed aggiungere una nuova imprecazione alle tante che dalla storia corrotta e dall'impeto poetico furono scagliate contro il Governo delle Lagune; ma intendesse anzi rivendicare la religione delle leggi, che a nessuno era lecito violare impunemente, ed il cui peso doveva gravare per primo sul principe chiamato ad eseguirle; leggi talvolta crudeli e segrete, ma eterno monumento di sapienza civile, che il Machiavelli additava come esempio agli Italiani, per mantenere o recuperare la libertà!

« E questo era certamente bello ed originale concetto; se non che non venne con sufficiente logica e chiarezza attuato. Quando la grande sventura che cadeva sull'ambizioso Duca avesse di per sè sola destato un senso di terrore e di pietà, nulla avremmo da osservare; tale è anzi il diritto della storia e (secondo gli antichi precetti), il dovere della tragedia. La superba imparzialità del fatto discorso ci sembra la miglior

poetica e la più efficace sanzione morale: e (per citare un esempio): non abbiamo mai capito le critiche di coloro che rimproverano a Schiller di non aver dissimulato le colpe di Maria Stuarda. Ma qui il caso è diversissimo. Poichè senza necessità alcuna il Poeta ha introdotto un episodio che può far parere una vendetta personale la condanna di Faliero, e dare anche una scusa ragionevole al reato di lui.

« Il fatto di Steno ed anche le famose parole che egli avrebbe scritto sulla *cadrega* del Doge: *Marin Faliero dalla bella mujer, altri la gode e lu la mantien,* derivano da una tradizione formatasi molto tempo dopo la morte del gran colpevole. Almeno i cronisti contemporanei non ne fanno parola e vi si oppongono anche ragioni cronologiche, secondo che ci attesta lo storico Romanin. Dunque il poeta aveva diritto di valersi dell' episodio e di accomodarlo a suo talento. Poteva anche, non lo neghiamo, immaginar che la giovane moglie del Faliero (la quale si chiamava *Lodovica Gradenigo* e non, come già credevasi, Tommasina Contarini), invece di essere quell'angelica creatura dipinta da Byron, fosse amante di Steno e tradisse il proprio talamo; tanto più che le memorie di quei tempi parlano d' insulti fatti alla Dogaressa e di gelosia coniugale. Ma non vide che il peggior danno veniva all' ordine logico del componimento; poichè il

vecchio signore d'indole altiera ed iraconda (quale ci suol esser descritto), sembra più degno di scusa se entra nella congiura per vendicarsi del disonore; e *Steno* che chiede la morte del reo e assiste al supplizio, non rappresenta la giustizia della legge ma la ferocia d'un odio personale.

« In oltre il citato episodio non si ricollega al soggetto così strettamente come dovrebbe. Se dal secondo e dal terzo atto si toglie il personaggio di *Lodovica*, non ne scapita punto, anzi se ne avvantaggia la tragedia. Nè ciò diciamo per la poca parte che le è data. Basterebbe una sola scena, purchè fosse cavata dalle viscere dell'argomento. Veggasi l'*Ermenegarda* dell'Adelchi!

« Ma veniamo al dramma politico che è il più importante. Il primo atto ci conduce in mezzo all'arsenale. I dolorosi ragionamenti dell'ammiraglio *Gisello*, e del suo amico *Bertucci*; la disputa che accade fra quei popolani e un gentiluomo di casa *Barbaro*, la venuta del doge che seda il tumulto, e poi ristrettosi a ragionare coi due capi della plebe è messo a parte della congiura, sono scene che acconciamente servono di esposizione alla tragedia. Tutti i personaggi e parte dei discorsi sono storici. In quel tempo (1355), la città non era nè quieta nè dedita ai piaceri. I grandi rivolgimenti politici che mutarono la democrazia veneta in oligarchia e tol-

sero ogni reale potestà ai dogi, non erano tanto lontani che il popolo non ne fosse tuttavia scosso ed agitato. Mezzo secolo innanzi era accaduta la serrata del gran Consiglio, ed anche più recente era la congiura di Baiamonte Tiepolo e Marco Quirini. Vivevano dunque ancora coloro dinanzi ai quali erano state chiuse senza speranza le porte degli onori e delle cariche; ed essi e i lor figli certamente stavano di mal animo, e desideravano novità. Assai tempo doveva trascorrere prima che la plebe, abbandonando ai patrizi la cura della Repubblica, si accomodasse a menar vita sollazzevole e spensierata. Quindi ci pare esatta la pittura del nostro autore; soltanto ci piacerebbe che fossero più sobrie le parlate, meglio condotto l'alterco, e soprattutto più logico il modo con cui il Doge s'inizia alle trame e accomuna la sua causa con quella della plebe; perchè dopo aver ricordato in bei versi le recenti vicende di Cola di Rienzi, e manifestato un naturale raccapriccio, ad un tratto si risolve per il sì senza che gli venga data alcuna valida ragione.

« Passiamo rapidamente sul secondo atto che (come abbiamo accennato), è debolissimo; gli amori di *Steno* e *Lodovica* non reggono nè dal lato della condotta nè sotto l'aspetto letterario. E male s'intendono i discorsi del Doge, che in mezzo alle ingiurie scagliate contro la perfida

sposa, si compiace di svelarle il disegno della congiura.

« Per buona ventura i due atti seguenti sono i migliori della tragedia. Le scene che succedono nella casipola di *Bertuccio* hanno più d'un lampo di vita drammatica. Ma il solito difetto di sobrietà diminuisce parte del pregio. Il che è da dire soprattutto di due passi (che pur sarebbero tra i più felici), la narrazione del *Bertucci* e il discorso d'uno tra i popolani colà radunati il quale cerca di muovere gli amici a più miti consigli, come il *Beltramo* del Byron. Ma quest' ultimo, benchè poi si faccia delatore, è entrato di buona fede nella congiura; vuole il trionfo della plebe; solo desidera che non si versi il sangue e almeno si risparmi *Leoni,* il suo benefattore. Invece le idee di rispetto alle leggi manifestate dal nostro congiurato son tali che avrebbero sempre dovuto tenerlo lontano da ogni setta di faziosi. Peraltro la sua intemperante parlata può dirsi il canto del cigno. Il *Bertucci,* giudicatolo traditore, gli si avventa addosso col pugnale e lo trafigge; poi su quel sangue ancora fumante invita i compagni a rinnuovare il giuramento. Fra loro è il Doge che indietreggia preso da orrore; gli è sembrato che lo sguardo del morente si fissasse sopra di lui, e dentro vi ha letto un'aspra rampogna e il suo destino. Ma omai è troppo tardi per pentirsi; il dado è get-

tato. Questo è un bel momento, in cui la forma stessa procede rapida e viva come l'azione; la lotta delle passioni è descritta al vero; ed un punto difficile è trattato senza esagerazione. Il Doge si palesa in sulla fine quale l'autore vuol dipingerlo; ma nel rimanente dell'atto apparisce troppo scolorato. Sta bene che gli sia vinta la mano dai violenti tribuni; ma egli deve conservar sempre la sua dignità.

« Frattanto la trama è stata sventata ed esposte fuor del palazzo le mozzate teste dei capi della plebe. Il Consiglio adunato giudica il Doge, e *Steno* (che non vorremmo ritrovare in questo luogo), propone la pena capitale pel suo nemico. I discorsi di *Barbaro* e di *Mocenigo*, dei quali l'uno vuole l'estremo rigore delle leggi, l'altro più vecchio inchina a clemenza, sono ben pensati e poeticamente espressi.

« Il tutto è alquanto freddo, ma ne ha colpa più che altro il soggetto. Nulladimeno sono commoventi le parole di *Mocenigo*, che prima di spogliare il condannato degli abiti ducali, ricorda tristamente gli anni giovanili e i pericoli corsi e le pugne combattute insieme. In quest'atto osserviamo pure con lode una maggior sobrietà. L'ultimo all'opposto è infelicissimo; le disperate preghiere di *Lodovica* che viene a implorar perdono dal tradito consorte; la durezza con cui egli la respinge, e l'affetto che in lui rinasce ad

un tratto quando sa che essa si è avvelenata, finalmente l'orrore di *Steno* allorchè rivede morta la donna amata; tutto ciò ci sembra privo di nesso, di verosimiglianza, e di reale forza drammatica.

« Il solo carattere che sia vigorosamente ritratto, e condotto con logica drammatica, è quello d'*Isarello Bertuccio;* gli altri sono tutti manchevoli o troppo debolmente delineati. Bella è la forma poetica; anzi crediamo che di qui tragga il suo miglior pregio il lavoro dell'avv. Puccini; nel quale, malgrado la soverchia diffusione notata, lo stile è di buona lega, e il verso armonioso e sostenuto. »

Tutt' insieme - dico io - un funerale di prima classe!...

E un altro funerale con tutti gli onori, fu in sostanza quello che accompagnò al sepolcro l'infelice *Isabella Orsini,* richiamata sulle scene dell'Arena Nazionale dall'avvocato Braccio Bracci di Livorno. Si direbbe che gli avvocati livornesi *patiscono di tragedia* da giovinetti, come tanti altri patiscono di lattime e di rosolìa. Non si deve dimenticare che il teatro italiano ha avuto, in tempi più lontani e più prossimi, anche una tragedia di Francesco Domenico Guerrazzi, ed un dramma tragico di Antonio Mangini.

Bráccio Bracci però non è un avvocato come se ne trovano tutti i giorni. Egli nacque poeta da

un poeta; e se la poesia fosse capace di dar da mangiare a chi nasce coll'estro nel cervello e colla fiamma dell'arte nel cuore, il Bracci camperebbe da signore, avrebbe un palazzo sul Parnaso.... o sulla passeggiata dei Cavalleggieri, e attaccherebbe quattro cavalli *pegasei* alla sua carrozza.

Di lui, e delle opere sue, ci accadrà di parlare in seguito più diffusamente; per adesso basti ricordare che alcune fra le sue tragedie: *Galla Placidia, Pier Luigi Farnese,* e questa *Isabella Orsini,* ebbero giorni di gloria sulle più illustri scene italiane, e commossero profondamente per qualche anno il pubblico delle Arene. Fiacco nell'invenzione, il Bracci è robusto e potente nel verso; ricco d'immagini, armonioso, magniloquente nella forma quanto povero e gretto nell'artifizio dell'intreccio drammatico; lirico spesso, sovrabbondante sempre, ma talvolta inspirato ed insuperabile per l'onda del numero e per la varietà delle immagini.

Tutte cose che fanno vivere i versi.... e morire tisiche le tragedie; come morì dopo vita breve e sfiaccolata la povera *Isabella Orsini,* negli ultimi mesi dell'anno 1866.

E nell'anno medesimo passò agli eterni riposi anche un *Mosè* d'Ippolito d'Aste, drammaturgo e tragèdo genovese, il cui nome ritornerà qualche altra volta nelle pagine di questi volumi.

Bene inteso: non già che il *Mosè* esperimentasse decisamente avverse le sorti della prima rappresentazione, che anzi ebbe lode ed applausi in abbondanza, e parve chiamato a vivere gli anni di Matusalemme. Ma di lì a poco scomparve e nessuno ne ha mai più sentito parlare.

Cotesta, per dire la verità, è la sorte comune e il destino universale di certe opere d'arte. È raro assai che una tragedia - come un'opera in musica - cada giù a rifascio alla prima recita. C'è sempre in teatro un drappello d'amici che sostiene il lavoro, e una massa di pubblico indifferente che si lascia benignamente trascinare all'acclamazione. Gli onori della caduta a suon di fischi, sono per lo più riserbati al dramma e alla commedia.

Il mal'è che quell'agitazione fittizia e quel favore artificiale durano poco; e la tragedia naufraga nelle lodi e affoga negli applausi. Ora, a parer mio, tant'è morire di accidente che di consunzione.... come la *Pia* del signor Piero Corbellini, di cui rendeva conto Luigi Capuana, critico autorevolissimo e letterato omai celebre, nelle appendici della *Nazione* (1).

« Il soggetto della *Pia de' Tolomei* è tale di sua

---

(1) Capuana: *Il Teatro italiano contemporaneo. Saggi critici.* — Palermo, Pedone Lauriel, 1872, pag. 67.

natura da tentare tutti coloro che si senton capaci di descrivere col verso drammatico le veementi passioni del medio evo; e Dante l'ha circonfuso d'una così magnifica aureola di poesia, che la tentazione diventa maggiore d'assai. Ma i soggetti danteschi sembrano pericolosissimi, quando si scelgono per recarli sul palcoscenico. La ragione di siffatto pericolo la troviamo nell'intima natura della poesia epica in generale ed in quella della *Divina Commedia* in particolare. Certi tipi, creati dalla fantasia de'grandi poeti, ricevono una personalità così spiccata e al tempo stesso così propria alla natura di essi poeti; l'ammirazione universale li ha ormai ricevuti con siffatto religioso ossequio; che il loro passaggio da un genere all'altro di poesia non è più quasi possibile ad effettuarsi senza che vi scapitino di qualche cosa. Poi, ciò che nelle narrazioni dantesche costituisce la grandiosa poetica, non è il soggetto medesimo, ma bensì il contorno....

« Venendo alla tragedia del signor Corbellini, l'autore della *Pia* è caduto in inganno scrivendo che Dante rappresenta quella moglie come ad evidenza incolpevole. L'Alighieri, nel canto quinto del *Purgatorio,* pose lo spirito di lei con altri molti, a cui fa pronunziare parole che certo non li rivelano innocenti. Dunque sotto la sublime reticenza che Dante attribuisce alla *Pia* si cela una di quelle terribili espiazioni, che nel medio evo com-

pievansi fra l'oscurità de' castelli feudali e nella solitudine delle campagne desolate.

« Il Marenco non intese la tragica verità del soggetto quando si volse ad ormeggiare la novella del Sestini, nè più fortunato di lui fu il Corbellini che accettò gli stessi dati, ed inesperto sminuzzò in cinque quelli che, a dir molto, avrebbero potuto essere gli ultimi due atti della sua tragedia. La quale ora accenna di voler essere classica, ora si volge al romanticismo del dramma... e lo stile presenta la medesima indecisione. L'azione è poverissima, slegata; i caratteri appena, nè sempre con verosimiglianza accennati. L'autore volle rinchiudere la sua azione nel Castello di Maremma... e può dirsi che la mal' aria ve l'abbia uccisa... proprio come la Pia de' Tolomei. »

Nè vita più lunga ebbero, nel maggio del 1867, un *Giordano Orsini*, tragedia in cinque atti, dell'avvocato Gaetano Bacchini di Firenze; e nel luglio successivo un'*Aspasia*, azione tragica in cinque atti del signor Andrea Pollano; la prima rappresentata sulle scene del Niccolini, la seconda su quelle dell'Arena Nazionale... senza che dell'una e dell' altra valga la pena di tener più lungamente parola.

E quanto agli autori, sono anch'essi nel numero di coloro che ritroveremo più tardi nel corso di questi studi, e che ci forniranno argomento a un po'di utile discussione. *Quod differtur non aufertur.*

CAPITOLO TERZO

Dai Galli ai Fiorentini — *Norma,* tragedia di CARLO D'ORMEVILLE — *Pier Capponi,* dramma tragico di ALFREDO MORGIGNI.

La prima rappresentazione della *Norma* (cinque atti, e in versi), risale al mese di luglio 1865, ed ebbe luogo all'Arena Goldoni, di Firenze.

Ne faccio menzione perchè la tragedia continua ancora a ricomparire, di tanto in tanto, su qualche scena di provincia, rimanendo come uno degli ultimi esemplari di produzione da Arena; e ne domando il giudizio e l'esame al mio egregio collega della *Nazione* (1).

« Non v'ha forse paese ove la donna governi gli animi come in Francia. La lingua, la letteratura, i costumi serbano la delicata impronta di quei celebri *salons* che sono tanta parte della storia intima de' nostri vicini. E nella politica stessa quante imprese non ebbero altra origine che uno sguardo lascivetto o una sommessa parola uscita

---

(1) Vedi *Nazione,* Anno VII, N. 187.

da labbro gentile?.... Qual popolo può vantare una più bella schiera di regine cui bastò lo splendore dell'ingegno o la venustà delle forme a dar legittima corona?...

« Anzi è questo uno dei segni che meglio fanno riconoscere le fattezze degli antichi Galli nei moderni Francesi. Le ispirate sacerdotesse avevano una gran potenza sulla fantasia dei Celti e dei popoli semibarbari, che abitavano sulle rive del Reno. Tacito ci ha narrato le vicende di quella misteriosa Velleda, che seppe prima suscitare e poi sedare una vasta e tremenda ribellione. Da lei nacque probabilmente la poetica e innamorata Velleda di Châteaubriand; la quale, alla sua volta, generò la Norma di Alessandro Soumet. Questi, autore d'un poema modestamente intitolato *Divine Épopée*, riusciva assai più grande nelle aspirazioni che nelle creazioni. Se alcune sue elegie commuovono ancora, le sue tragedie non si leggono più. Udimmo la *Norma*, che la signora Ristori ebbe la singolare idea di far tradurre e porre in iscena. Ma ci parve veramente che l'opera dell'Accademico novatore (di cui un tempo lodavasi la prudente audacia), non si levasse fuor del limbo d'un'aurea mediocrità, o, caso mai, negli ultimi due atti calasse anche più giù.

« Il libretto che ne trasse il Romani con la più felice sua vena, rivestito dalle soavissime melo-

die del Bellini, popolarizzò l' argomento, ed uccise la tragedia da cui era nato.

« Pertanto ci meravigliò l'ardimento giovanile del Poeta che osava penetrare di bel nuovo nelle selve druidiche, e profanare con l'indiscreto sguardo gli arcani della religione e dell' amore. Eppure sapeva d' incontrarvi le note ombre di Norma e di Adalgisa, e l'infido Pollione, e l'ardente Oroveso coi suoi seguaci, sempre pronti a andare contro a Roma, e a mala pena rattenuti dagli alti consigli di paziente moderazione.... Ma di che dubita colui che la Musa mirò fin dal suo nascere con occhio benigno?... Qualunque impresa tenti, una buona fata lo soccorre, su qualunque scena si mostri è accolto con festosi evviva. Anche la più severa critica rimane quasi disarmata dall' alito di gioventù e di vita che spira nel verso e rinnuova le vecchie membra del dramma.

« Invero, se in alcune parti l' autore ha seguìto la leggenda, in altre ha saputo improntarla con forma originale. *Pollione*, come rilevasi da una bella scena del primo atto, è ospite nell' abitazione d' *Oroveso*, il quale gli ha salvato la vita raccogliendolo mentre giaceva ferito da una belva. Colà *Norma* ritrova il suo antico amante; e questi senza molta fatica riesce a ingannarla di nuovo, e a farsi credere un modello di fedeltà; tanto che essa, un momento dopo aver presagita pros-

sima la guerra, sempre in nome dei mutabili Dei, annunzia la continuazione della pace.

« L'amore di *Comio,* fratello di *Norma,* per la bionda *Adalgisa* è pure un ingegnoso partito che dà luogo a scene bellissime. Non sfugge alla maggiore sacerdotessa il turbamento della inesperta fanciulla; e con l'acquistata scienza delle cose umane e divine, le è facile indovinarne la segreta ragione. Ma s' inganna sulla persona; poichè, udendo dal fratello che egli ama una delle sue vergini, ella lo crede riamato da *Adalgisa* e promette di scioglier questa dai sacri voti. Qui v'ha azione rapida, naturalezza di condotta, efficace pittura di sentimento.

« Invece la congiura dell' atto seguente (che è il terzo), riesce alquanto pallida e volgare. Son quasi tutti discorsi, proposte, disegni fatti sul vecchio stampo. Di più sembra inverosimile l'intervento di *Pollione,* sebbene celato sotto saio celtico; e non giungiamo a intendere perchè tanto egli si accenda a gridare *infamia* contro chi giura morte ai Romani e al lor duce. Ma i nostri cospiratori, come non badarono alla presenza d'un estraneo in mezzo alle loro trame, così non curano gran fatto le parole di lui. Intanto apparisce *Norma,* che conosce il luogo del convegno, e finge di volere anch'essa aiutare l'impresa. Se non che, rimasta sola con l' amato Proconsole, gli palesa con lunghi ragionamenti i suoi gelosi sospetti.

« I quali si accrescono a mille doppi, allorchè il povero *Comio* s' accorge che non per lui palpita il cuore della bella *Adalgisa*. *Norma*, agitata da contrarie passioni, brama e paventa di sapere il nome che la timida fanciulla ha giurato di tacere. Dipinta con mirabile evidenza è la gradazione degli affetti, dall' inquieta curiosità fino al mal represso furore. Ma sopratutto ardito e nuovo è il partito cui s' appiglia la sacerdotessa: poichè, afferrate le mani d'*Adalgisa*, la guarda fissamente con l' occhio infuocato; quella, cade in ginocchio vinta dal sopore, e risponde tremando alle domande di lei che lo tiene in suo potere. Crediamo che sia questa la prima volta che il sonnambulismo magnetico è posto in tragedia. Un qualche classico arriccierà forse il naso; ma chi sia libero da pregiudizi non dubiterà di lodare simile invenzione, che palesa vigorìa e originalità d'ingegno. Ed invero, non vediamo noi in tutte le tragedie, conformi ai precetti della scuola, il pomposo racconto d' un sogno artifiziosamente innestato al soggetto? Anzi l' istesso signor D' Ormeville ne introduce uno nel terzo atto, quasi voglia (come dicesi volgarmente), bruciare una candela a Dio e l'altra al Diavolo: e veramente la prima non è quella che splende di miglior luce. Ma perchè non sarà permesso di rappresentare sulla scena anche un sogno magnetico, quando non urti le leggi del gusto e della vero-

simiglianza? Uno stato dell'animo che si dà in natura, ma esce dalle normali condizioni dell'essere; un morboso eccitamento che esalta l'uomo fuor di sè stesso; un misterioso fenomeno che solleva un lembo del velo da cui tuttavia si nascondono alla scienza le relazioni tra l'anima e il corpo; sono eterni argomenti di terrore drammatico, di grandiosi spettacoli e di sublime poesia. Di qui ebbero vita le furie d'Oreste, le visioni d'Aristodemo, le profezie di Gioas, e quelle spaventose Eumenidi che fecero abortire le donne ateniesi; di qui pure la lunga serie delle ombre e fantasmi evocati da quel potentissimo mago che fu lo Shakspeare; e più particolarmente lo stupendo sonnambulismo di lady Macbeth, che ci riavvicina al nostro assunto.

« Tanto abbiamo detto rispetto al gusto. Della verosimiglianza poi non accade parlare a lungo: poichè è assai noto come gli antichi fossero esperti nelle arti magiche, sotto il qual nome comprendevansi le dottrine ignote al volgo profano. Fin d'allora le caste sacerdotali facevano stupendi miracoli, per cui le turbe devote andavano in visibilio: il Salverte, il Leopardi, il Maury ne hanno raccolte ampie testimonianze. Sembra poi indubitato che già si conoscessero benissimo e si praticassero i fenomeni del fascino e dell'ipnotismo; i quali, sott'altro nome, menarono tanto rumore in Europa e in America, da Mesmer

in poi. Non v'è dunque nulla di strano che *Norma* si valga di tal mezzo per conoscere il segreto d'*Adalgisa.*

« Abbiamo encomiato il valoroso tentativo del nostro Poeta; aggiungiamo peraltro che non ne ha tratto il partito che avrebbe potuto. La gelosa sacerdotessa, tenendo in sua mano la debole rivale, doveva perseguitarla con lenta e amara voluttà sin nei più intimi ripostigli del cuore, e chiederle disperatamente, non come era vestito *Pollione,* ma come nacque, come s'alimentò, fin dove giunse quell'amore aborrito.... Ma forse l'autore non osò trattenersi troppo a lungo su quel periglioso passo, e si affrettò ad uscirne con l'aiuto di *Pollione.* Questi, imbattutosi nelle sue due vittime, fa quella ridicola figura che tutti sanno: *Norma* batte lo scudo, e intuona l'inno di guerra: i Druidi vanno all'assalto. La fine dell'atto ha qualche moto lirico, ma poca originalità. E l'istesso dobbiam dire della catastrofe, nella quale il signor d'Ormeville non si è dilungato gran fatto dai suoi predecessori. Anzi; all'ultimo atto ci sorprese spiacevolmente la notizia che *Norma* aveva dei figli e stava in forse se pugnalarli o no; mentre in tutta la tragedia non essendosene fatta menzione, credevamo che il Poeta avesse voluto in questa parte abbandonare la tradizione. La scena fra *Norma* e *Pollione* prigioniero è assai più debole che quella del Soumet; mentre la no-

stra eroina mostra durante la tragedia un'indole più fiera e vigorosa della sua primogenita, negli ultimi momenti si uccide senza vendicarsi e lasciando il padre dei suoi figli in braccio all'odiata rivale. Il che contradice apertamente con la sua condotta passata e con le sue estreme minaccie.

« Con tutto ciò la tragedia corre da un capo all'altro, mantenendo quasi sempre desta l'attenzione degli uditori. Una e (fuorchè in pochi passi), rapida l'azione; vibrato il dialogo; ricco, anzi troppo ricco, d'immagini lo stile, il quale apparisce pure in certe frasi contorto e in certe altre alquanto ampolloso; generalmente facile e buono il verso, sebbene pecchi anch'esso di soverchio lirismo. V'hanno parecchi momenti drammatici; v'hanno nobili pensieri, e affetti sentiti; ma spesso accade che il più bel passo sia guastato da quello che gli vien dietro. Citiamo qualche esempio: Ben condotto è il primo incontro di *Norma* e di *Pollione;* egli crede da prima scoperto il suo tradimento, ma presto si accorge che l'animo della sua donna non è mutato; fin qui tutto procede naturalmente. Ma il nostro Proconsole, che ha fatto eccellenti studi rettorici, non vuol perdere sì propizia occasione di regalarci un classico racconto; e spende non meno di 55 versi a descrivere la lotta che sostenne con la fiera e la ferita che ne riportò. — Delicata è l'idea che *Adalgisa* s'accorga del mutamento di

Norma, fatta più mite e affettuosa dall'amore appagato:

A che mi parli
Dolcemente così? Tu, già sì altera
E mesta tanto ne' passati giorni,
Tenera or sei più che una madre.

« La sacerdotessa risponde: che era in preda alle furie perchè credeva d'aver perduto

Quanto di bene
Provar può l'alma e imaginar la mente.
A. Il favor degli Dei?
N. Più assai, più grande
Un favore, o fanciulla.

« Tali parole incominciano ad essere imprudenti, dette da una profetessa ad una vergine, che le è sottoposta nel sacro ministerio. Ma questo è poco; veggasi la fine:

N. Ed havvi un bene,
Che sia maggior di questo? Havvi una luce,
Che vince a paragon del sole i raggi;
Havvi un soave e ardente alito, all'alma
Più necessario del vital respiro;
Havvi una fiamma eternamente viva
Che abbrucia e non consuma; havvi una febbre
Ch'è gioia e duol, ch'è vita e morte al core;
Havvi un delirio dell'accesa mente
Sublime più d'ogni saggezza umana,...
Ma di che mai teco ragiono? . . . .
. . . .
Comprender tu di mie parole il senso
Non puoi; *nè il pur potendo lo dovresti.*

« Questo passo giustifica le osservazioni che abbiamo testè avanzate circa allo stile del nostro autore: poichè contiene facilità di vena, armonia di verso, ridondanza di metafore ed anche, in un periodetto, dicitura non buona. Il sistema di accumulare disparate immagini sembra familiare alla sacerdotessa del signor d'Ormeville, la quale crede in tal guisa di significar meglio la grandezza della sua passione. Al fratello che le dice:

Tu non conosci amore

essa risponde con bellissimo slancio:

Io nol conosco?...
Ch' osi tu dir?... Qual mai nel cor di Norma
Occhio mortal penètra?... e tu chi sei,
Che a me pretendi favellar d' amore,
Come di cosa a te sol nota?... Figlio
Sei tu dei Numi?...

« Quindi soggiunge:

Oltre le nubi forse
Salisti, un raggio ad involar del sole;
Ovver, nel seno della terra sceso,
Ai vulcani togliesti una scintilla?...
Chiedi al ciel mille soli, ed alla terra
Mille vulcani... le sue fiamme chiedi
All'erebo profondo, ed altre a quelle
Ne aggiungi, ed altre ancor; nè un fuoco avrai
Che il fuoco uguagli, onde il mio cuor divampa.

« Mai no! la passione vera non ha bisogno di far sì lunghi e faticosi viaggi. Una parola le

basta, una semplice parola come la prima ch'esce di bocca a Norma; chi non vede che le esagerazioni di cui si fa sfoggio non valgono ad altro che a raffreddare l'affetto e a porre la rettorica invece del cuore?

« Potremmo moltiplicare le citazioni; ma il fin qui detto è sufficiente a spiegare le nostre osservazioni. Piuttosto non vogliamo lasciar passare senza breve critica una certa forma convenzionale che colorisce tutta la tragedia. I lunghi monologhi, i sogni apparecchiati a bello studio, le pompose narrazioni, i triti spedienti scenici, potrebbero essere evitati da un giovane poeta che mostra tanta vivezza e libertà d'ingegno come il signor D'Ormeville. Ma soprattutto non gli possiamo perdonare di aver trascurato affatto lo studio della storia in un lavoro che alludeva a costumi, a paesi, a popoli che ebbero nella storia sì splendida parte. Se egli avesse ricercato i libri dei moderni Francesi, che sì diligentemente raccolsero le memorie degli avi loro, e ne avesse fatto come uno specchio nella sua opera, questa sarebbesi animata di nuova vita drammatica: invece dei pallidi ed indecisi tipi convenzionali, avremmo avuto uomini veri, rinsanguati coll'alito fecondo dalla storia. Ma qui le ombrose querci, e il sacro vischio, e i druidi, e i guerrieri, sono scenarii e comparse, non solo sul teatro, ma anche nella mente dell'autore; nè hanno altro fine

che di porre in mostra le creazioni di una fantasia poetica, che da quelle non trasse la propria ispirazione.

« Gli affetti e i pensieri dipinti sono spesso umani e drammatici; ma non escono quasi mai dal campo della classica indeterminatezza. I personaggi non sono Galli se non di nome; ragionano d'Averno e d'Olimpo, di furie e di ninfe, come se non conoscessero la duplice credenza dei sacerdoti e del popolo, e i nomi, i simboli, i misteri che si solevano adoperare. Il quale sistema può scusarsi in Racine o in Metastasio; ma non dovrebbe aver più seguaci dopo Schiller e Goethe, Manzoni e Niccolini.

« I molti pregi poetici, che abbiamo lodati nella presente tragedia, spiegano perchè abbiamo stimato nostro debito di notare i difetti con una qualche severità. Il giovane autore fin d'ora mostrasi atto a dare col suo ingegno quanto noi, con la nostra indiscretezza di critici, avremmo dimandato. E confidiamo che in altro lavoro si studierà di lavarsi dalle mende testè lamentate, anzichè addormentarsi neghittosamente sugli allori mietuti all'Arena Goldoni.

« La *Norma* fu recitata per ben quattro volte in quel teatro diurno. La signora Piamonti sostenne la parte della protagonista con molta anima e molta verità; si scorge nel suo modo di recitare la lunga consuetudine avuta con la

signora Cazzola; ma ciò nulla toglie, anzi aggiunge alla personale valentia di quella simpatica attrice. La freddezza ingenita nell'odioso *Pollione* non potè essere molto riscaldata dal signor Biagi, il quale peraltro si mostrò, come suole, intelligente e dignitoso. Il signor De Sanctis rappresentò maestrevolmente il personaggio d'*Oroveso*. E tutti gli altri fecero quanto era in loro pel buon andamento della tragedia.

« Del *Dante in Patria* non diremo nulla perchè troppo vi sarebbe da dire. Bensì, avendo l'autore avuta l'ottima intenzione di scrivere un dramma storico, osserveremo in tesi generale (lasciata da parte la gravità del tema), che non basta, a colorire sì bel disegno, di accozzar personaggi vissuti, e parole pronunziate, e aneddoti successi in un tempo determinato: ma conviene ricollegare tra loro quei materiali con ordine logico e con nesso drammatico: essendo errore grandissimo il supporre che siffatta maniera di spettacoli sia francata dalle regole elementari che governano ogni componimento letterario. »

La prima rappresentazione del *Pier Capponi*, dramma tragico del signor Alfredo Morgigni, ebbe luogo al Teatro Nuovo di Firenze nell'ottobre del 1867; e ne tolgo il ricordo dalle Appendici di Luigi Capuana (1).

---

(1) Vedi *Nazione*, Anno IX, N⁰ 296.

« Il 17 novembre del 1494, Carlo VIII di Francia entrava in Firenze, *in segno di vittoria armato, egli e il suo cavallo, colla lancia sulla coscia;* come dice il Guicciardini, e con animo di trattarla da paese conquistato. I suoi baroni infatti, alloggiati nei palazzi dei Medici, li spogliavano subito di tutti i tesori di quadri, libri e gemme da quelli radunati; ed egli si apprestava già a sovvertire la forma del governo, diventata repubblicana dopo la cacciata di Pietro; ma l' attitudine dei Fiorentini fece mutarlo d'avviso. Il Savonarola, presentatosegli nella sala d'udienza del palazzo, ricevuto da Carlo il saluto come usano darlo i Re di Francia, cavando dal petto un crocifisso: « Questi, gli disse, ha fatto il cielo e la terra: non onorar me, ma questo che è re dei re, e punisce gli empii, e farà rovinar te con tutto il tuo esercito se non desisti da tanta crudeltà. È volontà di Dio che tu parta da questa città senza farvi mutazione » (Burlamachi).

« La Signoria intanto, che credeva alla potenza dei digiuni e delle orazioni fino ad un certo segno, aveva preparata una resistenza armando i cittadini e facendo armare dai signori le genti di contado. Allorchè Carlo presentò la capitolazione colla quale, ritenendo Firenze come sua conquista, domandava da essa un enorme tributo, Pier Capponi stracciò il foglio, e rifiutò sdegnosamente. « Faremo dar fiato alle nostre trombe »

disse Carlo. « Noi toccheremo le nostre campane » rispose il Capponi. Il re persuaso allora che tal sicurezza provenisse da potenza: « Ah Capponi, Capponi! (replicò celiando), voi siete un tristo cappone!... » e scese a patti ragionevoli, mantenendo alla città il suo governo e i suoi privilegi.

« Questa è pura storia, nota *lippis et tonsoribus*, come dice il poeta latino.

« Ecco intanto quello che ne ha fatto il signor Morgigni, onde drammatizzarla.

« L'azione del suo lavoro si apre colla costernazione dei cittadini pel prossimo arrivo di Carlo. Le città toscane, nemiche di Firenze, hanno salutato la comparsa del re di Francia come quella d'un liberatore; cittadini, soldati, contadini, tutti hanno la croce bianca sul petto, chi per amore e chi per paura; Pisa ha già tolto via il Marzocco sostituendo ad esso la statua di Carlo, e le donne pisane si sono gettate ai piedi di questo, implorando la liberazione dalla tirannide di Firenze, dicendosi deliberate di non più soggiacervi, anche a patto di *sui corporis quæstum turpiter facere*, come scrive uno storico!... La Signoria fiorentina è dunque radunata per deliberare un partito: il popolo attende sulla piazza, costernato ed ansioso. Dopo alcuni minuti, Pier Capponi scende dal palazzo; la folla lo circonda domandando consiglio. Il fiero repubblicano, imprecato a Carlo VIII, esorta il popolo ad ar-

marsi; ma l'arringa gli è interrotta dalla comparsa della sua figliuola, che insieme ad una serva corre in Duomo per disarmare, pregando, lo sdegno di Dio e distornare dalla patria il flagello degli stranieri. Troppo tardi! I Francesi già sono alle porte, già Carlo è entrato da conquistatore e va a render grazie al cielo del suo incruento trionfo. Ella poco dopo ritorna in piazza, piena di gran terrore: il re, nell' entrare in chiesa l'ha fulminata d' uno sguardo lascivo.

« La ragazza, come è da supporsi, ha un giovane fidanzato, un valoroso, un guerriero. Mentre egli si apparecchia a spargere il sangue per la libertà di Firenze; essa, che non vuol mostrarsi da meno di lui, consegna al padre le sue gioie per mutarle in danaro con cui dare armi ai cittadini. Carlo intanto, compresa la grandissima influenza del Capponi sul popolo, manda a tentarlo con larghe promesse per due baroni francesi, ond' ei lo aiuti nell' opera di far serva Firenze; poi, quasi a punirlo del suo rifiuto, gli fa rapire la figlia della quale era rimasto innamorato. S'immagini il lettore i furori del padre e dell' amante, allorchè apprendono l' incredibile delitto del re! Volano ratti al Palazzo, imprecano, minacciano; ed ecco dietro a loro la stessa Signoria fiorentina, la quale viene ad udire la capitolazione che Carlo vorrebbe imporre alla città. Qui Capponi straccia i patti, pronunziando le famose

parole. Già le trombe squillano, già rimbombano le campane; un conflitto è imminente tra il popolo ed i soldati. Allora un ammiraglio francese salva l'onore del suo re, dicendo che quella era stata una scena da burla, e Carlo coi suoi si accinge subito a partire. Ma la figlia di Pier Capponi intanto, chiusa nelle stanze del re, ha stimato meglio trafiggersi il petto che cedere un istante al capriccio di lui: i suoi salvatori non trovano che un dissanguato cadavere!

« Quali sono i principii d'arte che hanno regolato l'autore nella concezione del suo soggetto? Dalla forma del lavoro non ne trasparisce nessuno. Infatti egli non siegue quella teorica arditissima che dice al poeta drammatico: « la somiglianza è cosa secondaria in arte.... se i vostri personaggi rassomigliano, tanto meglio, ma l'essenziale è che vivano.... voi potete modificare i fatti a vostro piacere, a patto però che ne facciate delle idee.... voi potete togliere alla realtà la sua fisonomia, a patto però che le diate la vostra.... sfigurate, ma trasfigurate, e non temete di mutar Francesco I in un vile, Messalina in una vergine, Giovanna d'Arco in una prostituta.... Aristofane ha fatto di Socrate un sofista, e *Le Nuvole* intanto sono un capolavoro (Vacquerie).... » Egli non siegue nemmeno quell'altra teorica che stringe il dominio dell' arte entro l' angustissima cerchia della storia, accordandole il permesso d' inter-

pretare la realtà, d'ingrandirla, di vivificarla, di darle un po' di quel movimento rapido e di quella ricca varietà che ad essa mancano nella narrazione, sebbene con paurose e quasi ridicole cautele che la intralciano e la confondono. Eppure, trattando il dramma storico, era forza ubbidire ad una di coteste due teoriche dalle quali vien presentato il tristo dilemma: o trasfigurar la realtà per non uccidere l'arte; o castrar l'arte per non tradire la realtà. Che ha fatto intanto il signor Morgigni? Si è lasciato facilmente illudere dalla grandiosità d'un avvenimento e d'un nome. Coll' animo pieno di essi, egli ha creduto che sarebbe giunto ad adempire alle condizioni dell'arte, innestando nel fatto pubblico un episodio privato; e persuaso di doverlo cavar fuori dalle stesse viscere del soggetto, per quell' armonia delle parti che è necessaria all'interesse, ha inventato l'azione che abbiamo accennato di sopra. Senza curarsi d'altro, quindi ha disteso i quattro atti.

« Noi lo diciamo coll'animo pieno di sfiducia: ciò che più fa difetto ai nostri giovani scrittori non è l'amore dell'arte, ma la pazienza; non l'ingegno, ma lo studio; non la buona volontà, ma una convinzione artistica, un indirizzo preciso. Sarebbe omai tempo che si rendessero conto per qual sequela di studi, di prove, di sforzi, di soste, di arditezze, di disfatte e di trionfi passano le diverse forme, dal lor primo e misero inizio sino

al grandioso lor presente sviluppo, che pure è ben lontano di toccar la cima della perfezione e della bellezza possibile. Allora soltanto essi si troveranno in caso di mettersi all' opera con la completa conoscenza dei mezzi più squisiti che servono all'efficace rivelazione del concetto; allora soltanto non mostreranno più nei loro lavori quel disquilibrio doloroso tra la forma ed il pensiero, e dovremmo meglio dire ripugnanza, che rende ridicola e balorda la maggior parte delle produzioni del nostro teatro.

« Se il signor Morgigni avesse fatto cotesto studio, indispensabile a chiunque vuol dedicarsi al culto dell' arte drammatica, avrebbe primieramente messo da parte un soggetto che non ha nulla di *drammatizzabile;* o pure, ostinandosi nel volerlo trattare, si sarebbe deciso ad uno dei due partiti che presentansi a chi si lascia sedurre dagli allettamenti del dramma storico. Poi, sia conservando religiosamente la storia, sia trasfigurandola, non avrebbe trascurato le più volgari leggi della verosimiglianza nella condotta dell'azione, e nello sviluppo degli affetti; non avrebbe insomma aggravato con queste colpe i difetti inerenti al genere da lui prescelto, genere che fonda le sue maggiori speranze di riuscita sulla *maggiore ignoranza degli spettatori.*

« A proposito di cotesta ignoranza, noi dobbiamo confessare che gli attori italiani non rimangono

indietro agli autori nel trattar malissimo il pubblico. Nel Pier Capponi l'autore aveva rimpastato a suo modo il morale dei personaggi; gli attori della compagnia Maieroni ne rimpastarono il fisico a lor piacere. In una città dove sono mille ritratti autentici dell'ardito fiorentino, Maieroni non ebbe ritegno di presentarsi sulla scena con una barba patriarcale. In una città dove il quadro del Bezzuoli ha reso popolare il tipo di Carlo VIII, - *uomo di piccola statura, con poca barba quasi rossetta, con gran faccia, magro in viso, con naso aquilino*, come lo descrisse il Portovenere nel suo *Memoriale*, - l'attore che ne sosteneva la parte non si curò di correggere con l'arte la straordinaria inverosimiglianza proveniente dalla sua statura e dal colore del viso e dei capelli.

« Inezie, dirà taluno, sulle quali si può chiudere un occhio senza disdoro dell'arte: inezie, soggiungeremo noi, nelle quali l'arte coscenziosa non si fa mai cogliere in fallo. Un giorno rimproverando un ottimo attore di aver rappresentato l'*Oreste* dell'Alfieri con tanto di baffi, ci sentimmo rispondere che invece di fare attenzione alle mende del suo costume dovevamo tener conto del modo con cui aveva interpretato le passioni e i caratteri. E allora perchè non farlo in giubba addirittura? gli domandammo. Egli sorrise, si strinse alle spalle e tirò via. Ah! se il pubblico capisse una volta qual'è il proprio dovere! Ma forse è pretendere un po'troppo da lui. »

CAPITOLO QUARTO

Questione di metodo — *Maria Antonietta,* dramma storico di Paolo Giacometti — *Elisabetta Woodville,* dramma tragico del signor Domenico Galati Fiorentini.

A questo punto preciso, vale a dire sul dechinare dell'anno 1868, entro in ballo io, facendo capolino dalle colonne della *Nazione;* e qui comincia la lunga serie delle mie *Rassegne* settimanali; alle quali in tanti anni vado debitore di qualche modesta e magra soddisfazione d'amor proprio, e d'una quantità infinita di seccature. Perchè bisogna sapere che quello del critico è davvero il più tristo mestiere di questo mondo. La favola *del babbo, del figliuolo e dell'asino* dipinge le beatitudini del paradiso se la mettete a confronto colla storia delle tribolazioni quotidiane d'un infelicissimo critico d'arte!... La minor disgrazia che gli possa accadere è quella d' offendere l'amor proprio degli autori e degli attori, razza irritabile sempre, restìa alla discussione, e straordinariamente sensibile al solletico. Naturalmente, fra costoro, quelli che valgono meno

sono sempre quelli che gridano di più; soprattutto quando hanno una bella voce!...

Ove poi il critico si lasciasse sedurre dal desiderio di contentare tutti gli scrittori e tutti gli artisti, uno ad uno, correrebbe risico di provocare la collera dei lettori e degli spettatori, che hanno occhi per vedere, e orecchie per udire, e aspettano la verità da chi scrive per loro.

Io per me non domanderei di meglio che aver da lodare sempre; e vorrei poter dir bene d'ogni opera d'arte e d'ogni attore che fa capolino dal palcoscenico, senza paura di passare da scimunito, o di dare un dispiacere a tante egregie persone, a tanti eccellenti giovinotti, babbi di famiglia amorosi, figliuoli irriprovevoli, mariti intemerati e vergini d'ogni peccato veniale, coi quali rimarrei volentieri in buone relazioni d'amicizia, se un frizzo, un motto, un giudizio, una obiezione, una graffiatura all'amor proprio, non ci dividessero irrimediabilmente.

Perchè, infine, s'ha un bel montare tutti i giorni su questo pulpito sgangherato e barcollante della libera stampa, e predicare ai sordi il vangelo dell'arte e del senso comune (con la paura in corpo, di farsi compatire); non si finisce per questo d'essere un uomo, accessibile a tutti i sentimenti umani, come per esempio: la compassione per quelli stessi che è necessario malmenare un tantino onde scuoterli dal sonno

o ritrarli dall'errore, la simpatia per i giovani pieni di fede e di speranza nell'avvenire, il rispetto pei vecchi, l'ammirazione pei maestri, e via discorrendo tutti gli inesplicabili e irresistibili moti dell'animo che guidano a loro talento l'uomo costituito in società.

Ma anco la verità ha i suoi diritti e la critica i suoi doveri. Resta ai criticati, agli scrittori e agli artisti la consolazione di dar dell'*imbecille* a chi dice male di loro.

Padroni, si accomodino!... Non sarò io quello che contesterà siffatto diritto.... un diritto che costa due soldi, quanti ce ne vogliono per comprare un numero di giornale. Anche il critico, quando butta giù sulla carta le sue idee vestite di parole - o le sue parole vuote d'idee - fa un'opera d'arte a modo suo,... e quando dà alle stampe ogni cosa sulle pagine d'un libro o sulle colonne d'un giornale che va per le mani di tanta gente, egli si mette nè più nè meno alla berlina, tale e quale come un autor comico od un attore, e accetta implicitamente il giudizio - se non la competenza - di chi perde il suo tempo a leggere queste stampite.

Padroni, si accomodino!... Dicano pure - come fanno, per lo più, quelli che si sentono toccati sul vivo - *i critici sono la rovina dell'arte, e chi ha giudizio non legge mai giornali....*

Oh! la conosco quella generazione di nugo-

loni pomposi che si dà l'aria di disprezzare la critica e di calpestare i fogli stampati!

Gl'individui che compongono quella schiera di pazzi gloriosi passeggiano tutto il giorno fra i capannelli del prossimo; e guardano l'umanità coll'occhio del protettore indulgente, che permette di vivere e di pensare a tanto brulicame di bipedi implumi, soltanto perchè ha viscere di misericordia e non vuol mettere ostacoli alla riproduzione della specie.

La sera, quando tornano a casa, si costruiscono dei piedistallini lungo le pareti della camera da letto, e ci innalzano sopra la statua equestre della loro fama neonata. Quando dormono, sognano la festa d'inaugurazione del loro proprio monumento, si suonano una marcia trionfale, si scrivono da sè gli articoli più giulebbosamente laudativi; e la mattina dipoi, quando allungano la mano sul comodino, ci depongono sopra la trionfale corona d'alloro sotto la forma d' un berretto da notte.

E van gridando da per tutto che *non leggono giornali!* Non è già che dicano sempre una bugia!... Ce ne sono di quelli pei quali la fatica del compitare oltrepassa la misura delle loro forze!... E allora vanno compatiti!... Ma nella maggior parte de' casi, la asserzione superba è semplicemente una metafora, una frase fatta, un pretesto per non parer desiosi di lode.... come se il desiderio della lode non fosse quell' unica

caratteristica che distingue l'anima d'un artista dall'anima d'un ciabattino!...

Vero è però che se l'asserzione è superba, il fatto è umile assai. Costoro, quando nessuno li vede, cercano i giornali, frugano le riviste, divorano gli articoli, bevono con grande voluttà il vino adulterato degli elogi bugiardi, e si purgano per ogni meschina frase di critica che siano obbligati a buttar giù per la gola.

Ah! l'uomo è proprio una bestia originale!... Anzi, a pensarci bene, sarebbe meglio dire addirittura che è una bestia, senza neanco il pregio dell'*originalità*. Anche l'asino, quando il barrocciaio gli fa della critica sul groppone a furia di frustate, risponde tirando calci al barroccio, e raglia di *non leggere le gazzette!*

Se lo domandate a me, non ci sono che i fotografi che si possan chiamare veramente: pittori d'animali!...

Io non mi sono mai commosso per le bizze de'commediografi, de'drammaturgi, de'traduttori, degli attori, che supponevano d'aver ragione di lamentarsi di me, e mi tiravano addosso - da lontano - un nembo di freccie e di dardi innocentissimamente avvelenati. Ne ho lette delle pagine riboccanti di fiele, accomodate in articoli, in opuscoli, in lettere anonime.... e più specialmente anonime quando erano firmate!... Ne ho sentiti dei discorsi pieni di bile, pronunziati nel caffè

del teatro e nel *camerino dell'Impresa*, per attenuare l'effetto d'una critica un po'vivace e attribuire all'appendicista un visibilio di triste intenzioni, di simpatie e di antipatie personali, di odii feroci.... e magari d'interessi abilmente dissimulati.... E ho lasciato dire, e mi sono ristretto nelle spalle, e ho seguitato la mia strada con la più tranquilla imperturbabilità. È giusto che ciascuno abbia il suo sfogo, e che il pubblico senta tutte le campane prima di giudicare.... o di acconciarsi ad un giudizio altrui.

E nemmeno mi sono turbato per le polemiche che ho dovuto sostenere con alcuni miei riveriti colleghi i quali, non contenti d'avere un'opinione in proprio.... (qualche volta un'opinione sola non basta al consumo e ne posseggono due o tre, per tenersi pronti a una muta), non volevano permettere a me di pensare in un modo diverso, e di esprimere il mio parere con la mia solita ingenuità. A costoro ho risposto.... di tanto in tanto.... ma non già per persuaderli a servirsi del mio criterio, sibbene unicamente per difendere il mio diritto di pensare e di chiacchierare a modo mio.

E ho seguitato a scrivere le *Rassegne drammatiche*, fedele al sistema di occuparmi soltanto delle produzioni nuove, o delle resurrezioni di opere vecchie, interessanti per qualche rispetto la storia del passato o la preparazione dell'avvenire; di scrivere intorno ai nuovi lavori soltanto dopo

avere assistito alla recita, in un teatro dove il pubblico paga per introdursi in platea, e non di contentarmi dei rapporti altrui e delle notizie o dei telegrammi raccapezzati su pei giornali.

Ho detto la mia senza complimenti, ma con la più cortese e garbata franchezza; senza studio di parteggiare per nessuna scuola, senza desiderio d'entrare o di rimanere in grazia di nessuna combriccola, nè letteraria, nè artistica, nè politica, nè sociale. E per questo oggi, dopo venti anni di lavoro, posso asserire con orgoglio di non essermi fatto un nemico, di non avere mai avuto con alcuno altra cagione di dissidio che quelle lievi e passeggiere, inevitabili nella lunga pratica e nell'esercizio diuturno d'un ufficio così delicato. E posso rimetter fuori, riunite e ordinate, le mie vecchie critiche d'arte, senza cambiarci nulla di sostanziale; accarezzandone soltanto la forma, e lasciando intatta la sostanza dei giudizi, nei quali duro e durerò impenitente, anche quando il pubblico, cui spetta decidere in ultimo appello, abbia creduto e voluto darmi torto. È una disgrazia - sia detto senz' ombra di superbia - che m'è accaduta di rado; ma io non mancherò mai, in ogni caso, di segnare a piè di pagina, il verdetto contrario alle mie convinzioni.

3 Dicembre 1868.

La fortuna mi è propizia. I miei studi critici sulle tragedie contemporanee, pigliano le mosse da una grande attrice, dal dramma tragico d'un grande scrittore, da un avvenimento importantissimo nella storia del mondo moderno.

Al teatro Niccolini abbiamo da una quindicina di giorni la signora Adelaide Ristori.... e nessun altri che la signora Adelaide Ristori!... Il resto della Compagnia non ha nome, non ha personalità, non ha corpo. Sono ombre, fantasmi, abbigliamenti, che camminano sulla scena senza persona.... Quando la persona si fa vedere.... per caso.... è una disgrazia, spesso irreparabile;.... quando si fa sentire.... è una sventura, un disastro!... Sono zeri, messi lì apposta dietro all'unità, per accrescerle valore. Ma la signora Ristori dovrebbe ormai persuadersi ch'essi non accrescono nulla mai.... diminuiscono spesso.

La signora Ristori è quello che è. Nessuna donna sortì dalla natura doni più rari e più invidiati; nessuna intelligenza artistica si manifestò più potente, più sublime, più divina.

Quell'organo vocale così pieno, così vario, così irresistibilmente simpatico, sussurrante le dolci note dell'amore, erompente nelle tempeste dell'ira, sempre capace di parlare al cuore degli spettatori, di suscitare in essi passioni uguali alle sue,

di tirarseli dietro con un potere magnetico che non conosce ostacoli nè difficoltà, è un'arme potente che la signora Ristori sa maneggiare come uno spadaccino.

Sempre bella, sempre elegante, sempre artistica nelle movenze e negli atteggiamenti, inimitabile nel dolore, seducente nella civetteria, nella sventura straziante, la signora Ristori non ha rivali nella tragedia e nel dramma.... forse nella commedia ella calza un po' a disagio il socco dimesso, e si sente che ella s'è avvezzata un po' troppo al coturno.

Dove ha raggiunto veramente l'apice della perfezione è negli ultimi atti del dramma del signor Paolo Giacometti.

A vero dire: la *Maria Antonietta* del valente scrittore genovese non è un dramma, nè una tragedia!... È un seguito di quadri.... - troppo spesso di quadri plastici - distinti, staccati, successivi, legati fra loro da un debolissimo filo, come le *avemmarie* di una corona per il rosario. È la rivoluzione francese dipinta sul cristallo coi colori vivissimi e verniciati del trasparente, e accomodata in sette vedute per la lanterna magica.

Fra un atto e l'altro, par di sentire la voce esotica del proprietario della macchina che gridi agli spettatori la formula sacramentale: *adesso passeremo a vedere....* con quel che segue!...

Il dramma (ormai per intenderci lo chiame-

remo così), benchè sia afflitto da un prologo, lascia al buio gli spettatori sulla genesi de'fatti miserandi che svolge nei cinque quadri successivi. Le origini della rivoluzione francese restano nascoste come le sorgenti del Nilo. Quel gran cataclisma sociale nasce dal casotto del suggeritore.... senza babbo nè mamma.

C'è chi dice: la spiegazione di questo fatto è nel titolo stesso dell'opera. L'autore ha voluto soltanto narrare i casi miserandi della regina, mettere in rilievo la parte biasimevole della grande e feconda rivoluzione francese. È una statua elevata alla memoria di Maria Antonietta.

Bene sta... o almeno, se non sta tanto bene.... pure sta, tuttavia! Ma una figura storica, che si muove nella storia; la narrazione di un fatto che ha tanta parte nella costituzione della società odierna, non può farsi, non può porsi, senza un cenno, senza un sommario delle cause che hanno portato effetti così grandi e così meravigliosi.

La storia si può compendiare, restringere, adattare.... si può anche leggermente modificare a comodo della scena.... ma decapitarla, con permesso de'superiori.... non si può. Non si può far morire il re e la regina di Francia come se la morte loro fosse tutto il programma della rivoluzione francese, non è permesso ridurre a comparse tutti i personaggi della grande epopea sociale, e rimpiccolire fino al ridicolo tutti i fatti

che hanno dato origine a una conflagrazione sociale, così feconda di eterne conseguenze.

Si può credere che Luigi XVI e Maria Antonietta non meritassero punto la miseranda loro sorte; si può affermare, come io affermo, che la scellerata uccisione fosse più che un delitto.... un errore.... e un errore fatale, che preparò le restaurazioni, le coalizioni armate, le vendette, le rappresaglie.... e la rovina della repubblica; ma non si può, anche senza volerlo, dare ad intendere che tutto, in quell'epoca fatale, si facesse a benefizio del boia. Capisco anch'io che nel letto di Procuste d'un dramma in sette atti (non sono pochi però....), è difficile racchiudere tutta la storia della rivoluzione dell'89, ed è impossibile delineare, a scapito della figura della protagonista, completamente e fedelmente tutte le grandi figure dei personaggi dell'epoca; ma credo tuttavia che sarebbe stato possibile accennare nel prologo con un po' più di verità alle cause che portarono più tardi effetti così grandi e così universali; animare con un soffio vitale i pallidi simulacri degli uomini il cui nome suonerà eterno nella storia; e dare un'idea più esatta de'tempi, delle cose, delle persone e de'principii che combatterono quella lotta sanguinosa e decisiva.

È innegabile però che il signor Giacometti ha raggiunto pienamente il suo scopo. Il suo dramma commuove, interessa, conquista tutta l'attenzione,

tutto il cuore, tutta l'anima degli spettatori. La corda dell'affetto, della simpatia, del dolore, vibra continuamente; e sprigiona un suono cui correrebbero dietro le pietre, come già si favoleggiò per la lira d'Anfione. Si piange (e non già le signore soltanto, come affermano gli spiriti forti), si piange sempre. Il terrore invade l'anima di ognuno, tutti i cuori palpitano col cuore della sventurata regina; e l'orgoglio ferito, la dignità offesa, il pudore conculcato, l'affetto materno ferocemente torturato, e tutte le più nobili e più generose passioni levate a tumulto, prorompono in un grido di entusiasmo per l'artista, quando il calar della tela riconduce il pubblico al pensiero della vita reale.

Nel lavoro del signor Giacometti c'è tanto talento, tanto cuore, tanta conoscenza dell'affetto teatrale, tanta sapienza di sceneggiamento e di azione, da bastare a dieci drammi moderni.

Certo, talora oltrepassa i limiti dell'arte; talvolta cade nelle volgari declamazioni e ne'luoghi comuni, e nelle situazioni contorte, esagerate e quasi acrobatiche del dramma da arena; ma l'insieme è un tutto ordinato, è una falange di mezzi potentissimi, che procede vittoriosa al conquisto della popolarità.

La signora Ristori fu grande, sublimemente grande, negli ultimi quattro quadri di quella rapsodia drammatica.

E a lode della signorina Luigia Glech, una simpatica e svelta figurina di fanciulla, basti dire che nella *Maria Antonietta*, e nelle altre tragedie e commedie recitate al Niccolini, essa trovò modo di farsi giustamente e calorosamente applaudire accanto alla colossale e preponderante personalità della Ristori.

E poi venne fuori *Elisabetta Woodville, regina d'Inghilterra*, del signor Domenico Galati Fiorentini, che si avventurò a dare un calcio alla storia.... e si fece male a una gamba, ond'ebbe a zoppicare tutta la sera, perfino nei versi. Il pubblico la lasciò morire al terz'atto, senza neanco darle l'assoluzione *in articulo mortis*.

Al teatro Rossini, *Brunechilde*, tragedia di Napoleone Giotti, ebbe gli onori della replica. È un lavoro vecchio, ringiovanito; una tragedia che si chiama così soltanto perchè muore *Morevio* alla fine dell'ultimo atto.... ma del resto è lirica, lirica piena di dolci versi come sa farli la innamorata fantasia del gentile scrittore.

La signora Laura Bon vestì la tetra figura di Brunechilde di tutta la potenza della sua felice organizzazione drammatica.

CAPITOLO QUINTO

Il delitto e la pena — *Girolamo Olgiato,* tragedia in cinque atti, in versi, del signor Emilio Poggi — *Romolo e Remo,* tragedia in cinque atti, in versi, del signor G. Massi — *La Contessa di Bracciano,* dramma tragico in cinque atti, in versi, del signor Salvatore D'Agnillo — *Griselda,* dramma in cinque atti, in versi, dello stesso autore.

14 Luglio 1869.

E prima di tutto è necessario compiere un dovere di convenienza. Bisogna chiedere scusa ai lettori (ai lettori che s'interessano delle sorti del nostro teatro drammatico, e che lo fanno con scienza e coscienza), di intrattenerli sì a lungo d'una tragedia come quella del signor Poggi, per la quale potrebbero benissimo bastare quattro o cinque magri periodi di critica laconica e spicciativa.

E poi bisogna chiedere scusa al pubblico - al pubblico sovrano, incensurabile e irresponsabile, dell'Arena Nazionale, che ha salutato con tanti applausi per cinque sere consecutive la tragedia e il suo autore - dell'ardir nostro, grande davvero

e scusabile appena, di ricorrere in appello dalla sua sentenza al tribunale degli uomini serii e degli studiosi di cose teatrali, dello spezzar che facciamo i suoi idoli, delle opposizioni che tentiamo all'autorità delle sue decisioni.

Gli è che, a parer nostro, sotto questa povera e meschina questione dell'*Olgiato*, capace tutt'al più di tre o quattro piacevolezze da cronista, si nasconde una questione più alta e più grave: una questione d'avvenire per il teatro, una questione di principii per la letteratura, una questione di morale per il popolo, una questione di buon gusto per il pubblichino delle Arene, che è un pubblico a parte, una generazione di spettatori distinta e separata, una tribù di appassionati per la finzione drammatica, che merita tutta la nostra sollecitudine quanto e forse più della solita clientela de' teatri notturni.

Il signor Emilio Poggi ha avuto, secondo noi, un primo torto imperdonabile e maiuscolo.

Egli ha scelto per soggetto il più comune, il più ripetuto, il più meschino, il più trattato e ritrattato di tutti i casi umani, che possono entrare in un'azione drammatica. Un giovane ama una fanciulla, con oneste intenzioni s'intende; e c'è un altr'uomo che si oppone a questi amori. Quando l'amante si chiama Filippo o Bartolommeo, e la giovinetta risponde al nome di Teresa o di Maddalena, allora l'uomo che attraversa i

loro disegni matrimoniali si chiama a sua volta Policarpo o Giannandrea, è un fabbricante di lumi a petrolio riposato e arricchito, o altro qualunque borghese onesto e morigerato, che prima o poi si lascia persuadere, e benedice il connubio. E questa si chiama una commedia; e quando ha fiato, campa fino al terzo atto.

Se invece l'*eroe* si chiama il conte *Chivipàre*, e l'*eroina* la marchesa *Chivoléte*, e l'altro il duca di *Qualchecosa*, se l'eroina è maritata e c'entra di straforo un po' d'adulterio, allora il componimento diventa un dramma e può arrivare fino a vivere cinque atti.

Ma quando cotesti bravi ragazzi, e cotesti degni signori, hanno nome più aristocratico e meno comune; quando soprattutto non vestono il soprabito, nè s'appiccicano il *chignon* sulla nuca, e quando parlano in versi sciolti.... e troppo sciolti..., allora l'*amoroso* si chiama l'*eroe*, l'*amorosa* la *vittima*, il *padre nobile* il *tiranno*.... e la.... *cosa* che va sulla scena, si chiama una tragedia addirittura.

Nel lavoro del signor Poggi, Giannandrea, negoziante di calze di lana in ritiro, si chiama *Galeazzo Sforza* ed è Duca di Milano. Questo lo so perchè me l'hanno detto dal cartellone; se no, non me ne sarei accorto neanco per sogno.

E perchè *Galeazzo* regna, è un *tiranno*, un mostro coronato, una tigre del Bengala, questo

va co' suoi piedi. Ne' suoi felicissimi stati vive *Radegonda Visconti*, una *certa* Radegonda piuttosto bellina, innamorata d'un *tal Girolamo Olgiato*, cortigiano del Duca.

La povera fanciulla, sul bel principio del primo atto, chiama a sè *Mantovano*, un vecchio amico del padre suo; e gli racconta che il giorno di tutti i morti *(requiescant)*, s'era avviata sola sola a piangere sulla tomba della donna *che in lei s'incinse*, quando a una cantonata si sentì raggiungere da uno stuolo di cavalieri fra i quali riconobbe il Duca di Milano. Volle il caso che uno de' seguaci del Duca cadesse da cavallo, ond'ella spaurita, uscì in un grido soffocato, e il Duca a quel grido si volse, la guardò, e fe' motto a un suo fedel servitore. Da cotesto giorno in poi, il vile ministro de' piaceri del Principe le gira intorno per farle delle proposizioni oltraggiose. Come salvarsi?

Mantovano la rassicura. Lasci a lui vecchio la sventura e il dolore, non pianga, non tremi. Penserà a tutto lui, lui esperto del mondo e avvezzo alla vita. Egli la proteggerà, la salverà.

E per salvarla non c'è mezzo più spicciativo che *spengere* il crudele tiranno. Ma l'impresa è difficile e piena di ostacoli. *Mantovano* non si sgomenta. Astuto com'è, ordirà una trama, metterà insieme una congiura, da cui non potrà sfuggire la jena coronata che insidia l'onore di *Ra-*

degonda. Il Duca deve tornare dal campo, ove con *Olgiato* colse gli allori di guerra, e torna infatti di lì a poco. *Mantovano,* con coperto parlare, fa intravedere al giovinetto la passione del tiranno per la sua fidanzata, e al fratello di lei il pericolo che corre la sorella diletta. Furore, gelosia, e i due giurano vendetta.

Intanto *Galeazzo Sforza,* avuto a sè il fedel suo *Trassino,* lo spedisce a corsa a rapir *Radegonda.* Il sicario vilissimo, che è un astuto compare, una volpe piena di espedienti e di accorgimenti cortigianeschi, trova un mezzo infernalmente sottile per volgere a' suoi desiderii la pudica fanciulla. Picchia a casa Visconti, entra dentro con pochi compagni – cui tutti lasciano libero il passo benchè li conoscano per cortigiani del Duca libertino – si presenta a *Radegonda,* la piglia di peso, se la carica sulle spalle, e via a palazzo. La protezione di quell'altro furbo trincato di *Mantovano* era stata molto efficace per la protetta!....

Il Duca aspettava *Trassino* con quell'ansia che tutti posson pensare, ed ecco egli giunge con la lieta novella che la fanciulla fu a forza rapita. Oh! gioia!.... A un cenno del suo padrone, il servo inverecondo conduce *Radegonda* in quella sala appunto ove *Galeazzo* l'attende, per non defraudare il pubblico d'una scena tanto nuova come quella che segue: « Fanciulla, io t'amo —

Io vi disprezzo — Io voglio il tuo cuore — Io vi abbomino — Non provocar l'ira mia — Io vi maledico — Sventura su te — Vendetta su voi.... » e via discorrendo le peregrine bellezze d'un dialogo, che a dir poco avrà avuto a quest'ora qualche centomila edizioni.

E mentre il Duca insegue la sua vittima e già colla mano impura l'afferra, entra un paggio che annunzia la visita di *Mantovano*. Il pubblico in quel momento si sente tutto commosso e riconfortato. *Mantovano* ha giurato salvare la fanciulla.... la salverà. Certo viene, seguíto dal popolo in armi, o possessore d'un *tremendo segreto* da svelare al tiranno, per dimostrargli il pericolo di contaminar *Radegonda*. Niente affatto!... *Mantovano*, maestro di volpine astuzie, che ha fatto i capelli bianchi a studiare la vita, *Mantovano* se ne vien pari pari innanzi alla tigre coronata per domandarle che abbandoni la sua preda!... Oh prodigio!... *Galeazzo* ricusa come un *tiranno* che sa la parte, e se non dà dell'imbecille a *Mantovano* è proprio per rispetto al padre comune, che è l'autore della tragedia.

Allora irrompe nella sala *Girolamo Olgiato* in persona, pallido, scapigliato, tutto furori mal contenuti, tutto fiamme mal celate. Prima prega, poi minaccia; *Radegonda* impreca, il *Duca* sogghigna, finchè il giovane acciecato dall'ira sguaina la spada e si scaglia contro il principe inerme.

Un minuto di più, e la tragedia era finita al quarto atto, con grave scandalo della letteratura!...

Fortunatamente è lì *Mantovano,* che dal principio della scena s' affatica a contenere i due sposi furibondi; e che al momento indicato, con un colpo ben diretto, fa cader la spada di mano ad *Olgiato.*

In questa scena tutto è sublime! *Radegonda* non ha mai paura nè prima, nè durante, nè poi; *Mantovano* capo della congiura, trovandosi insieme con *Olgiato* invaso da geloso furore al cospetto del Duca solo ed inerme, non vuol che il tiranno si uccida dopo aver giurato nel primo atto di ucciderlo; e piuttosto si decide ad abbandonar *Radegonda* che nel primo atto ha giurato di salvare. *Olgiato* con tutta la sua gelosia e la sua rabbia si ferma sul più bello, cede il *brando* al nemico disarmato e se ne va mogio mogio.... E il Duca, l'efferato *Galeazzo,* il mostro esecrato, il tiranno assetato di sangue e d'amore, cui si reca lì per lì la notizia che Milano è in rivolta, non pensa neppure a gridare: *Guardie, olà!...* come si usa per lo più in simili casi; lascia liberi *Olgiato* e *Mantovano* di andarsene tranquillamente a capitanare la ribellione; e *parte,* come si dice nelle tragedie, per ritirarsi nelle sue stanze a meditare sulla ingiustizia della letteratura, che per amore del quinto atto obbliga lui, sovrano e innamorato, a sacrificare il regno

e la vita, mentre poteva salvar l'uno e l'altra, godersi la donna, e schiacciar la testa all'*idra* della rivoluzione!...

Finalmente arriva pei congiurati il sospirato atto quinto. Tutto è pronto per la riuscita della tremenda congiura. *Mantovano* ha pensato a tutto, e per questo ha tirato in lungo per quattro atti la faccenda. Doveva pensare ad assicurar la congiura.... e bisognava per questo avvisar *Lampognano*, il valoroso *Lampognano*, uomo della *plebe*, esiliato dal *tiranno*, che aspettava in campagna l'ora della riscossa.

Ma, domanda *Olgiato*, ove sono gli altri congiurati? — Quali altri? risponde *Mantovano*, e non bastiamo tu, Carlo Visconti ed io? — E il *Lampognan?*... E dov'è il *Lampognan?*... insiste il giovanetto eroe.... *Mantovano* conviene che s'è dimenticato di mandarlo a chiamare. Terribile contrattempo! Ma *Carlo Visconti* corre a cercarlo, lo trova lì presso, e tutti quattro attendono il Duca che traversa la scena per recarsi al tempio.

E lì sulla soglia della chiesa accade il gran fatto. *Olgiato* uccide il *Duca*, *Trassino* uccide *Olgiato*, *Carlo* è arrestato dalle guardie, e *Mantovano* sta a vedere. Del Duca più nulla si dice o si sa. Muore tra le quinte come un cane, e nessuno apre bocca sulla sua sorte. *Olgiato* muore a vista del pubblico, fra le braccia di *Radegonda*

e di *Mantovano*, che per dare un'ultima prova della sua perspicacia, mentre altri gli annunzia che il popolo si agita e grida morte agli uccisori del Duca (!....), accennando al cadavere di quel simpatico e sventurato giovinetto che può chiamarsi francamente sua vittima, grida:

> Da questo sangue apprenderan le genti
> A non soffrire in avvenir tiranni.

E cala il sipario, e il pubblico se ne va tranquillamente pe' fatti suoi, pensando fra sè e sè agli splendidi successi di quel meraviglioso personaggio che è *Mantovano*. *Radegonda* rapita, la congiura sventata, *Olgiato* morto, *Carlo Visconti* trucidato, il *Lampognan* seppellito, il *Duca* assassinato, *Mantovano* stesso lì lì per perder la vita; e quel che è più strano il popolo milanese, levato a romore, acclamante il figlio del defunto sovrano e imprecante ai morti e moribondi congiurati. *Trassino* solo, l'infame *Trassino* resta vivo fra tutti i maschi della tragedia, se pur *Radegonda* non lo svena a sipario calato!...

La favola dimostra che morto un Papa se ne fa un altro; il che non è molto consolante per la misera umanità.

Così si fanno le tragedie oggidì, e quel che è più curioso, così si fanno le tragedie storiche; e quel che è più ridicolo ancora, si trova chi le loda e le applaude.

Figure comuni, linguaggio di tutti i giorni, avvenimento senz' ombra d' interesse, nessun carattere, nessuna azione.... ecco una tragedia. E come farò io, se non altro, a riconoscere Galeazzo Sforza in quella insipida figura di Don Giovanni Tenorio, volgarissimo seduttore e principe senza cervello? Chi mi dirà che quello è un duca di Milano, che vive nel quindicesimo secolo, che è rampollo d' una nobile e gloriosa famiglia; come lo distinguerò io da mille altri principi tedeschi, francesi, persiani, chinesi, amanti del bel sesso e ambiziosi del potere? E tutte, tutte le figure della tragedia sono ugualmente confuse, nulle, impersonali, indistinte. Nessun accenno un po' serio alla storia dei tempi, alle condizioni del paese, ai costumi della corte Sforzesca, alla miseranda sorte d' Italia, alle recenti memorie della lega di Lodi, alle cupidigie francesi, tedesche e pontificie; nessun ricordo di quella virtuosa Bona di Savoia che fu moglie a Galeazzo, e di quel Lodovico il Moro che gli fu fratello; tutti i personaggi potrebbero, senza mutare una parola alla loro parte, mutar nome le mille volte e col nome le vesti, senza che alcuno potesse avvedersi della soperchieria. Se il protagonista fosse diverso, se il tiranno si chiamasse Sardanapalo, o Gengis-Khan, od Orcano II, od Olgierdo, e la scena si trasportasse sul Gange, sull' Eufrate, sul fiume delle Amazzoni o dove

altro si possa o si voglia, la tragedia rimarrebbe sempre la stessa.

Quello scipito *Galeazzo* s'arrabatta per parere un tiranno, ma non ci riesce altro che nei monologhi in cui se lo dice da sè, e il pubblico glielo crede per cortesia. È uno di que' volgari libertini, senz'anima, senza cuore, senza vergogna, freddamente criminoso, senza passione, senza amore, senza rimorso; monotoni scellerati che s'incontrano talvolta, ma di rado, nel mondo; e non si fanno mai entrar nel teatro dove il dramma vive di lotte, di esitazioni, di capricci, di emozioni e di combattuti rimorsi. *Mantovano* vuol passar per un furbo e si chiarisce ad ogni scena un fannullone pieno di boria; *Radegonda* è una cara e onesta fanciulla.... ma niente più.

E qual'è il concetto, quale è lo scopo, quale il disegno del lavoro? Non mi dite già che è un appello ai generosi spirti del popolo perchè rivendichi a libertà la patria oppressa e straziata; dacchè io vi risponderò che a tanto non si giunge con liriche tiritère, con insulse declamazioni, con luoghi comuni. Datemi sul palco scenico della gente viva, fatemi provare tutte le emozioni di un avvenimento inaspettato, da cui nasca un insegnamento, un concetto, un'idea; ma non mi chiamate a sentire le solite frasi sull'oro, sulla viltà de' tiranni, sull'avidità de'sicari, sui delitti de'potenti, e sulle virtù della plebe: roba detta

e ridetta, sentita e risentita, scaldata e riscaldata, messa a tutte le salse, accomodata a tutti i gusti, servita in mille maniere; e adesso pei mutati tempi, caduta nel dominio dei rigattieri letterari, e buona soltanto a far le delizie di que'vecchi codini arrugginiti, di quelle cariatidi vizze e rachitiche, che reggono i viticci nei servizi di chiesa; frasi vuote che si dicono per lo più da chi non ci crede e da chi dice mal del presente per amoreggiar col passato.

E i versi?... direte voi. Lasciamola là. I versi non fanno la tragedia.... e non dirò altro per non parere severo.

14 Ottobre 1869.

Provate un po', leggitori cortesi, provate un po', come ho provato io, a star lontani per qualche mese da questo campo di battaglia del teatro drammatico moderno.

E tornateci più tardi, com'io ci sono tornato, colla faccia ridente, col cuore leggiero, pieni di fede nel genio italiano, pieni di confidente speranza nel meraviglioso talento francese, colle mani cariche di fiori per intrecciarne corone a'trionfatori dell'agone glorioso!

Ah! sì!... gli è proprio questo il tempo di far la fiorita sulle tavole del palcoscenico, gli è proprio questo il momento d'intuonare il sacro *Peana,* e di cantare inni di lode sul passaggio de' vincitori!

Il campo dell'arte è cosparso di tombe come un camposanto. Le ossa de' cadaveri insepolti biancheggiano tristamente a piè di quelle colline *praticabili*, intorno a quei sassi di legno, sotto l'ombra de'salici di tela, illuminati dal bugiardo sole della ribalta, e dalla tradizionale luna di carta unta! Il teatro è una vasta necropoli, dove Amleto durerebbe fatica a dissotterrare il teschio di tale che avesse, a'suoi tempi, fatto ridere di cuore il colto pubblico; e dove Romeo sprecherebbe i suoi baci per rianimare l'esangue corpo d'una fanciulla che avesse fatto piangere gli spettatori sui pietosi casi della breve sua vita.

E, a farlo apposta, la morte inesorabile ha colpito i più giovani e i più robusti, i nati d'ieri al mondo teatrale, i nuovi venuti su questo Campidoglio a cui troppo spesso si monta soltanto per arrivare alla rupe Tarpea. Melpomene e Talia hanno bandito la leva nelle serenissime provincie del mondo drammatico, e tutte le reclute, passate or ora alla visita medica, tutte le prime categorie spedite sotto le bandiere, sono arrivate al corpo per popolare gli spedali militari, ferite a morte dal meraviglioso *Chassepot* della pubblica disapprovazione. Oggi abbiamo ritto sulle scene un esercito di veterani, gli avanzi delle antiche battaglie, i superstiti della generazione passata.

Che spaventevole morìa in soli tre mesi!...

Chi passò agli eterni riposi abbandonato e negletto senza un cane che gli chiudesse gli occhi, chi invece s'addormentò nell'ultimo sonno accompagnato dal compianto universale; vi fu perfino chi s'acconciò decentemente nel funebre lenzuolo, camminando co'suoi piedi fino alla bara in mezzo all'allegro frastuono d' un effimero applauso, e portò seco nella cassa mortuaria i mazzolini già appassiti che le fioraie fiorentine avevano distribuito agli spettatori sulla porta del teatro.

Questa, non sappiamo bene se disgrazia o ventura, toccò mesi sono a *Romolo e Remo*, tragedia del signor Massi, rappresentata e applaudita all'Arena Nazionale. L'autore, un apostolo del classicismo, un discepolo della vecchia scuola, aveva fatto pel suo lavoro poche, o meglio punte spese di immaginazione. Le fila della sua tragedia non si aggruppavano in un nodo intricato che la catastrofe del quinto atto venisse più tardi a sciogliere ingegnosamente. Coteste fila, disposte opportunamente sul telaio, restavano da cima a fondo così composte, ordinate e quasi direi pettinate, che l'insieme del lavoro non aveva punto l'aria di una tela drammatica; ma d'una frangia in cui ogni penero rimaneva da per sè penzoloni, senza neppure un tentativo d' intrecciarsi col suo vicino.

Fino dal primo atto.... che dico dal primo atto, fino dalla prima scena dell'atto primo, il pubblico

era informato con una precisione da *Gazzetta Officiale* che il figlio della sacerdotessa di Vesta spingeva il cupido occhio sull'usurpato trono dello zio. *Romolo* è stanco di dar la caccia alle fiere; e si sente chiamato a liberare la terra dai tiranni, fino al giorno in cui gli verrà fatto d'incoronarsi tiranno egli stesso. In quei tempi beati in cui le reggie erano aperte al primo venuto, quando l'invenzione delle sentinelle era ancora nella mente di Dio, quando le violazioni di domicilio erano azioni meritorie; in quell'età dell'oro, de' poeti drammatici sopra parto d'una tragedia, quando i tiranni erano gratificati dal sommo Giove d'un cretinismo così superlativo da farli parere tutti nati nella Val d'Aosta, quando i congiurati andavano a cospirare nella camera da letto della vittima designata, e prima di vibrare il colpo fatale sciorinavano alle fresche aurette della notte cinquecento versi sciolti (e, oh! Dio!... quanto sciolti), che s'accomodavano *sponte sua* in quattro lunghissimi atti a benefizio delle tragedie future, allora l'uccisione d'un tiranno e la conquista d'un trono, soggette unicamente alle leggi dell'arte poetica e ai regolamenti Aristotelici di polizia drammatica delle tre unità, erano la cosa più agevole del mondo per gente che non conosceva la barbara pastoia del Codice penale.

Romolo dunque non dura poi gran fatica a

mandare all'Orco l'anima nera del tiranno parente; tanto che è da credersi che se ambiva la facile gloria di uccidere i *regi*, invece che quella di perseguitare le fiere, c'era forse nel fatto suo una dose non omeopatica di poltroneria. L'antro del leone e la tana del lupo dovevano essere di ben più difficile accesso che non fosse la reggia del tiranno.

Ad ogni modo, il pubblico dell'Arena Nazionale salutò con plausi sinceri la tragedia del signor Massi, mentre ci siamo lasciati dire che essa non avesse così liete sorti in altri teatri. A conti fatti, e secondo noi - che diamo, bene inteso, il nostro giudizio per quel che vale.... e vale assai poco in verità - ambedue le sentenze sono ugualmente esagerate. Per un giovane che comincia adesso e muove i primi passi su quel terreno pauroso che è la scena drammatica, il *Romolo e Remo* non voleva essere troppo applaudito, a scanso di malo avvezzo; ma non meritava neanco una disapprovazione troppo aperta. Ci erano, in quella semplice tela, de' fili d'oro che luccicavano con uno splendore di buon augurio; in que' versi negletti, arruffati, sempre un poco tronfi, frondosi e declamatori, c'erano pure dei pensieri non volgari e delle frasi felici; in quell'imitazione d'Alfieri troppo patente assai spesso, troppo servile talvolta e quasi plagiaria, c'era la prova di buoni studi e di assidue vigilie. Si

aveva a dir bravo al signor Massi, e il pubblico per fare secondo giustizia gli aveva a conferire un *accessit* di rettorica, e una menzione onorevole di arte drammatica.... nè più nè meno.

Più tardi il Teatro delle Logge fu testimone della caduta della *Contessa di Bracciano*, dramma in cinque atti e in versi del signor D' Agnillo d'Agnone, cui nocque forse la sperticata lode che precedè la sua apparizione. L'elogio funebre che ne abbiamo ascoltato disse di quel dramma che meritava accoglienza più lieta, e per quanto avvezzi a fidarci poco delle orazioni recitate sulle tombe, vogliamo prestar fede alle autorevoli parole che se ne fecero banditrici.

Più giustamente e più meritatamente, a nostro avviso, precipitò la *Griselda*, un altro dramma, in altri cinque assennatissimi atti, e non meno in versi, del medesimo autore; che ruzzolò senza spinta per tutte le innumerevoli scale dello stesso teatro e fu raccattato dal bigliettinaio sulle lastre della vecchia Loggia del Grano. *Parce sepulto!*

CAPITOLO SESTO

Ombre d'eroi — *Sampiero*, dramma tragico in cinque atti e in prosa, del signor S. Guida — *Arduino d'Ivrea*, dramma storico in cinque atti e in versi, del signore Stanislao Morelli.

13 Gennaio 1870.

Tutti conoscono - quanti sono anche men che mezzanamente studiosi, se non di storia, almeno di storiche leggende - i casi di quella gentile Vannina d'Ornano sulla cui morte hanno pianto tanti occhi di giovinetti innamorati e di donne pietose. Ce li hanno raccontati ne' compendi dell'istoria che vanno per le mani degli studenti; ce li hanno detti in rima cento ballate, e mille novelle; ce li hanno messi in musica le centomila volte, e hanno fornito argomento alla feconda fantasia de' romanzieri che con bel modo, intrecciando il favoloso al reale, han saputo commuovere e interessare alle triste vicende della bella moglie di *Sampiero* tanti cuori compassionevoli e tante menti gentili.

Il signor Guida ne ha tolto il soggetto d' un suo dramma tragico in cinque atti, rappresentato sere sono sulle scene del teatro Niccolini.

Non val quasi la pena di ridire l' argomento e l' intreccio di cotesto applaudito tentativo drammatico. Fuorusciti i Côrsi dall' isola diletta ove spirarono le prime aure di vita, spinti dalla genovese prepotenza a cercare asilo sulle coste francesi, attendono in terra straniera, entro le mura di Marsiglia, a preparare il giorno della riscossa e del ritorno alla patria; sperano aiuto nelle armi di stranieri signori più o meno avversi a' trionfi e alla potenza di Genova, e affrettano co' voti il dì della battaglia e della vittoria.

Fra costoro, primo per nobiltà di natali, per vigore di mente e di braccio, è *Sampiero*, sposo a quella *Vannina d'Ornano* il cui fratello *Orlando*, da mala ambizione e da turpe avidità di denaro sedotto, accetta l'oro e gli onori di cui gli son prodighi gli oppressori della patria, e parteggia pei Genovesi a danno degli esuli fratelli.

A cercar favore e a procacciare aiuti di armi e di danaro a quest' ultimi, *Sampiero*, abbandonata l' ospitale Marsiglia, e lasciata la sposa ed il figlio quasi ostaggi nel campo de' fuorusciti, se n' è andato peregrinando di Corte in Corte in lontani paesi, nè da lungo tempo si sa più novella di lui.

In questo momento storico si apre il dramma del signor Guida. I Côrsi sono agitati da mille speranze e conturbati da mille timori. *Sampiero*, largo promettitore di pronti aiuti alla partenza, differisce il ritorno e non dà contezza de' suoi negoziati a' fratelli. *Achille* emulo suo, mal sofferente della meritata esclusione dal comando, ignobile calunniatore dell'assente, menzognero e perverso come tutti i *tiranni* da tragedia, accende nell' animo de'compagni la fiamma de' sospetti contro il loro duce; e tenta, pria che *Sampiero* ritorni, farsi egli stesso duce supremo del piccolo ma nobile drappello de' congiurati.

Intanto *Orlando*, mosso da Genova apportatore di superbe proposte di resa ai Côrsi fuorusciti, giunge in Marsiglia, e saputo in buon punto dell'assenza di *Sampiero*, furtivo si introduce nella casa di lui; alla derelitta sorella dipinge con foschi colori l'abbandono in cui giacciono le cose della congiura, l' inanità degli sforzi dei congiurati, lo sdegno di Genova, l'imminente vendetta cui ella s' appresta, la tardanza del marito, la discordia che regna nelle file degli esuli; le rivela che perfino tra questi *Sampiero* ha nemici non pochi, e acerrimi e crudeli, che per vendicarsi di lui invaderanno lui lontano la casa, le uccideranno il figlio, e lei spingeranno a certa morte e disperata.

Presta fede *Vannina* ai detti del fratello, ma-

dre paurosa più che eroina impavida e salda, e con lui fugge verso Genova sperando col suo ritorno far più miti verso il marito gl'irritati signori della temuta Repubblica.

Achille, che tiene un occhio aperto sulle cose dell'odiato emulo suo, scuopre la fuga e ne fa motto a' compagni. *Sampiero* s'è allontanato da loro, nè più s'è saputo ov'egli sia nè che prepari o minacci; *Vannina* adesso parte col figlio e s'incammina a Genova furtivamente.... il tradimento è palese, chiaro, lampante!... I Côrsi illusi danno facil credenza alle sue parole, gridano traditore *Sampiero* e acclamano *Achille* a loro duce e condottiero supremo.

Ma il prode Côrso, guidato da quella Provvidenza che non fallisce mai a legare un nodo drammatico alla fine dell'atto primo d'ogni scenica rappresentazione, torna in tempo a Marsiglia, senza alcuna promessa d'aiuto, ma pieno di beate speranze nell'avvenire, e fiducioso della vittoria serbata alle spade de' figliuoli della Corsica.

Ode le sediziose grida, ascolta l'accusa cui lo fece segno il vile suo nemico, acquista la certezza della fuga di *Vannina,* comprende che i Côrsi non ebbero poi tutto il torto se lo sospettarono traditore, e avvampa d'ira e di sdegno. L'infelice *Vannina* perirà di sua mano; e questo sacrifizio così crudele al suo cuore darà agli

esuli la misura della sua fede e del suo amore alla patria.

Questa la storia.... o la leggenda che vogliam dire. Ma questa è troppo scarsa e troppo semplice tela a un dramma tragico o a una tragedia che, fedele al precetto oraziano, s'impone la dura legge di non esser *minore* di cinque atti. Di qui la serie delle invenzioni e degli errori del signor Guida. *Sampiero* raggiunge la moglie a mezza via, la riconduce a Marsiglia, riconquista il favor de' compagni che lui riacclamano duce e tolgono ad *Achille* il mal carpito comando; questi torna a macchinare accuse contro di lui, e i Côrsi gli prestan facile orecchio e mormorano da capo contro *Sampiero;* ricomparisce *Orlando* e ricominciando al terzo atto il fortunato inganno del primo, riesce ad avvicinare *Vannina,* e a deciderla ad una seconda fuga. E allora nuove calunnie d'*Achille,* nuova ribellione dei Côrsi al loro capo, nuove minaccie contro di lui, finchè *Vannina* torna da sè a giustificare il marito e a salvare il suo onore perdendo la vita. La sua morte è chiesta ad alte grida dai congiurati. *Achille* li spinge, esita *Sampiero,* ma la moglie inspirata ad alto sacrifizio, da sè stessa si getta sul pugnale del marito e muore regolarmente alla fine dell'atto quinto, come una prima attrice che sa la parte a dovere, e che si guadagna onestamente gli applausi del pubblico al

momento in cui questo s' infila il soprabito per andarsene via.

Le cose lunghe, dice il proverbio, diventan serpi. La feroce risoluzione di *Sampiero*, vera, sublime, comprensibile e drammatica se concepita e messa ad effetto in un baleno, riesce mendicata, falsa, ingiustificata e freddamente crudele, in progresso di tempo. *Vannina* due volte fuggente, due volte ingannata, due volte ricongiunta al marito, è troppo femminuccia e troppo scema per raggiungere le proporzioni d' una eroina. *Achille* è un parolaio, *Orlando* una comparsa, *Ghino* un vecchio un po'rimbambito.... e i Côrsi, i Côrsi, sempre pronti a ogni scena a trar la spada dal fodero e a riporla al primo cenno, sempre disposti a gridar tradimento, hanno l'aria d'un popolo di marionette, infisse e spinte sul palcoscenico sopra una di quelle scale di legno, tinte di sanguigno, che adoperano i fanciulli per mandare innanzi e indietro una dozzina di soldatini di Germania!

Cotesta schiera di pastrani neri e di cappelli piumati senza corpi dentro, fa nel dramma del Guida lo stesso ufficio che il coro faceva nelle tragedie antiche; ma almeno la *parabasi* greca ha vita e vigore, ha lingua e cervello; racconta, annunzia, irride, si commuove, fa la critica ai tempi, spiega le situazioni drammatiche, palesa il concetto dell'autore, parla a' cittadini più che

agli spettatori.... mentre il *coro* di Côrsi nel *Sampiero* è proprio un coro da opera in musica, esce ogni tantino dalle quinte, agita le penne del cappello, sventola il pastrano come per fargli prendere un po'd'aria, grida: *tradimento*, all'unisono, poi rientra a gran passi dietro le conscie tele, dove non c'è bisogno d'un veggente per figurarselo in atto di masticare il mozzicone del sigaro e di sputare irriverentemente nelle sale di Sampiero.

La condotta del dramma è la più curiosa e puerile del mondo. Dal primo al secondo atto la favola cammina innanzi perbenino, al terzo poi torna indietro come se s' accorgesse d' aver mosso in fallo il primo passo, o come un drappello di soldati alla scuola di pelottone quando ha avuto la disgrazia di *partire col piede destro.*

Poveri e mal disegnati i caratteri, l'intreccio primitivo, e due volte coll'episodio d' *Orlando* riproducente le stesse situazioni, talchè quasi si potrebbero ripetere anche le stesse parole.

Buona assai la forma, lodevole lo studio della lingua, italiana la frase, spesso ardito e nobile il concetto, le passioni trattate con garbo, con evidenza, con verità; la corda del cuore toccata con mano forte e soave ad un tempo, pregi questi non piccoli, non pochi, e non comuni, che fatti più grandi, più numerosi, e più cari dalla valentia degli interpreti del dramma, procaccia-

rono e procaccieranno al lavoro del signor Guida benevola accoglienza e plauso non menzognero nè affatto immeritato.

E dopo il *Sampiero* avemmo al Niccolini l'*Arduino d'Ivrea,* nuovo lavoro di quel giovine Stanislao Morelli che assai tempo fa, col *Fra Moreale,* affermò non senza lode la sua personalità drammatica sulle scene del teatro italiano, poi si ritrasse in silenzio lasciando che il pubblico dimenticasse quasi il suo nome.

In questi tempi di febbrili impazienze e di convulse ambizioni, che spingono tutti gli scolaretti di rettorica a pigliar d'assalto dieci volte all'anno la ben munita rôcca del teatro, per cadere e rialzarsi e ricadere più basso e più sconciamente di prima nelle fangose fosse che attorniano la scena, io non farò certo una colpa al signor Morelli d'essersi tenuto così lunga stagione in disparte, per farsi innanzi a suo tempo in più onorata veste e con passo più saldo. Gli altri saltano e si fiaccano il collo sulla via della fama; egli cammina studiando il terreno, e non muove piede se non sa dove posa le piante e se non contempla prima ed a lungo l'orma stampata col piè rimasto indietro. Tanto meglio per lui, e anco per noi, pubblico avvezzo agli acrobatismi e alle capriole paurose di tanti *bersaglieri* drammatici, infusôri dell'arte, che si dimenano nella loro gocciola d'acqua malsana e si danno

l'aria di balene nel mondo degl'infinitamente piccoli.

I tempi in cui visse Arduino, conte e marchese d'Ivrea, correvano insieme infelicissimi e felici all'Italia. Infelicissimi perchè serva sempre a stranieri padroni, divisa e agitata da mille discordie, sangue ed oro versava per altrui profitto e non per sua gloria. Felici, perchè sul cominciare del secolo undecimo un insolito e generale movimento si manifestava negli animi degl' Italiani. Debole, confuso, indistinto, mal definito e peggio compreso, pure vivo e vitale si agitava in loro il sentimento della libertà e della indipendenza; sentivano i più la vergogna del servaggio allo straniero, e se non sognavano neppure la politica esistenza della patria unita e concorde, se non si sentivano nazione, si atteggiavano già al reggimento autonomo dei Comuni, intravedevano l'egemonia della Provincia, si riconoscevano popolo e non plebe, e gregge, ed armento da mercare e cambiare a voglia del padrone straniero.

Questo spirito nuovo dell'epoca, queste aspirazioni ancora incerte e dubbiose, il Morelli con perdonabile anacronismo personificò in *Erlembaldo:* un capopopolo milanese, vissuto qualche ventina d'anni più tardi, che alla prima scena del dramma capita tra'gioghi delle Alpi all'avito castello del Marchese d'Ivrea; il quale, tra'principi italiani,

se non era certo il più virtuoso e il più degno, era di gran lunga il più accorto, il più valoroso, il più ricco, e il più ardito.

Erlembaldo, che l' autore no, ma l' attore, ha fatto frate (non sappiam bene perchè), ha avuto prima degli altri contezza della morte del terzo Ottone imperatore germanico, ultimo della Casa Sassone che insieme al serto imperiale cingesse l'italica corona. Spezzare la catena che avvince Italia ad Alemagna, rompere le tradizioni del santo Impero Romano, strappare dalla tiara imperiale la Corona di ferro, porre a capo delle genti italiane un principe del loro sangue, e per giungere a tanto valersi del nuovo risvegliarsi del popolo addormentato e delle nascenti associazioni, e delle *gilde*, e dello spirito di ribellione all'impero che scuote le menti de'discordi principotti della Penisola, ecco il sogno d'*Erlembaldo*.

E per questo ei viene ad *Arduino*, che secondo antico costume tiene sulla spianata del castello la sua Corte di giustizia. Esporrà i piati del popolo d'Italia, diviso nel fissare a sè stesso uno scopo cui miri, ma concorde nei mezzi di ribellione all'imperiale autorità; solleticherà l' ambizione del fiero Marchese; risveglierà il sopito suo ardire, e lo alletterà facendo balenare a'suoi occhi uno scettro e una corona che di vassallo lo ridurrà signore e sovrano.

Arduino porge benevolo orecchio alle infuo-

cate parole del capopopolo milanese; non si rende ben conto de' fini di costui, non comprende che a lui si chieda libertà, a lui despota e tiranno quant' altri mai; ma vede nel periglio la gloria, s'infiamma all' idea dell' indipendenza del suo trono, palpita alla speranza di scuotere a suo profitto l' aborrito giogo Alemanno.

Al suo castello riparava poco prima una giovinetta gentile, *Rina*, figliuola a quella Stefania, moglie del tradito traditore Crescenzio, che l'Imperatore fece vedova e la vendetta omicida.

Costei inseguita e di turpi richieste stretta da *Tadone*, trova difesa nel figliuol d'*Arduino*, prode e cortese cavaliero, che rampogna l'insultatore e da lui riceve e a lui infigge sanguinosa offesa, onde il Marchese d'Ivrea danna a morte *Tadone*; poi, per più mite consiglio, alle verghe. Il fustigato giura vendetta, mentre fra' due giovani nasce la prima scintilla d'amore.

Intanto la novella della morte dell' Imperatore germanico si sparge per le città e per le castella d'Italia; *Arduino* vinto dagli eccitamenti d'*Erlembaldo* muove celermente a Pavia, ove la Dieta de' principi italiani si aduna,... ed entriamo a piene vele nell' azione del dramma.

Il popolo chiedeva con alte grida un re italiano; a molti de'principi piaceva il consiglio; ai meno, cui più tornava conto uno straniero signore, faceva forza l'aura popolare. *Arduino* fu eletto

re. All'inviato d'Alemagna, che a nome d'Arrigo di Baviera veniva a chiedere omaggio dai principi della Dieta, offre pace se la sua elezione si riconosca ed approvi, indìce guerra ove gli si contenda lo scettro. Ma l' indole sua altera e superba, il ferreo costume, l'arroganza dei modi, la durezza dei comandi, non erano argomenti da serbargli lungo tempo il favore di chi lo aveva co' voti inalzato alla regale dignità. *Oberto*, marchese di Liguria, da lui richiesto della mano della figlia pel proprio figliuolo già innamorato di *Rina*, gli diventa nemico quando di cotesti amori si accorge. *Arduino* caccia il figlio in esilio, la fanciulla chiude in convento, e l' odio d'*Oberto* disprezza.

Ma *Tadone* soffia nel fuoco della discordia, e prepara la vendetta. E mentre il novello re combatte e vince sulle Alpi il germanico imperatore, *Arnolfo*, arcivescovo di Milano, già d'*Arduino* nemico, e sobillato e spinto dal traditore *Tadone*, riduce in ceppi *Erlembaldo* che da tribuno agita il popolo a favore del Re d' Italia, toglie *Rina* dal chiostro e in sacro nodo l'unisce al suo *Ottone*; onde *Arduino* improvvisamente tornato, furibondo contro il prelato ribelle, esasperato dal matrimonio stretto in onta del suo divieto, messo in furore dalle superbe parole del vescovo, libera prima *Erlembaldo*, poi afferrato pe' capelli il vecchio *Arnolfo* spaurito, lo stramazza e lo calca

a' suoi piedi.... poi muove al campo incontro alle armi di Arrigo di Baviera, che con nuova oste s' accinge a riconquistare la perduta corona.

L'arcivescovo frattanto lancia sul capo del suo Re solenne scomunica, e contro lui rinfocola le ire de' vescovi italiani e di Roma. *Tadone* attizza contro *Arduino* le gelosie e gli sdegni dèi principi, inasprisce l'antica piaga ad *Oberto*, accresce l'odio di *Tedaldo* marchese di Modena;... e finalmente giunge furtivo al campo l'arcivescovo *Arnolfo* che rende pubblica la condanna ecclesiastica, fulmina l'anatema sulla testa d'*Arduino*, e mentre il figliuol suo *Ottone* con *Rina*, or sua sposa, ripara alle tende de' combattenti signori (vergognoso di poltrire nell' ozio, mentre ognuno snuda la spada), il Re d' Italia, pochi momenti prima della battaglia, si vede abbandonato da'suoi. Invano prega e rampogna, invano s'umilia e s'inchina, invano offre la sua corona e il suo regno purchè si combatta e si vinca: nessuno lo ascolta, nessuno obbedisce. Ei pugnerà solo, col figlio, che a lui si fa presso, con *Umberto* di Savoia e pochi altri fidi, e morirà almeno da soldato e da re.

Ma non muore *Arduino*. Vinto e disfatto senza quasi colpo ferire, ripara con il fedele *Erlembaldo* alla Badia di Fruttuaria, veste l' abito di monaco benedettino; e là muore, tra le braccia d'*Ottone* e di *Rina*, lasciando, al figliuolo, unico retaggio, la spada.

Meno l' anacronismo d'*Erlembaldo*, e gli amori de' due giovani sposi, tutto è fedelmente e rigorosamente storico nel dramma del signor Morelli; e invano si vaneggia di finzioni, di allusioni, di allegorie, che non han l'ombra del senso comune.

Solo quel capopopolo milanese, come vive troppo presto, così troppo presto si fa precursore d'idee che nacquero, e oh! come stentatamente nacquero, assai più tempo dopo la sua morte; idee dico di patria e di nazionalità, che nell'undecimo secolo nè i principi sognarono, nè i popoli seppero intravedere, mentre si pugnava pei dritti de' comuni, pe' privilegi delle città, e la larva del Santo Impero romano ingombrava ancora la mente di tutti.

Pure, s'ha egli da condannare addirittura questo fatidico personaggio, che fin dalla prima scena s'annunzia per l'*avvenire*, e vaticina i tempi del risorgimento italiano?

Non è egli un po' l'arte, la poesia.... il poeta, che fa capolino nel suo lavoro?

Chi rimprovererebbe a Schiller il suo *Marchese di Posa*, una delle più splendide creazioni di quella mente divina?

E per andare anco più in su, verso le origini degli scenici ludi, il *coro*, il *coro* stesso d'Aristofane non era egli, in mezzo al *presente* della commedia, l'*avvenire*, il futuro, il vaticinio de' posteri, il precursore degli eventi?

Ma l'*Arduino* del signor Morelli è ben quel desso che ci dipinge la storia: impetuoso, ardito, generoso, indomato, superbo, valente in armi, alle ire pronto e alle offese, e despota e tiranno prima di tutto e sopra tutto. Non parla egli di libertà, conculcatore egli stesso d'ogni libertà altrui; non di patria ragiona ma del *suo* regno; non d'Italia come nazione, ma come retaggio de' Re che verranno da lui. È per sè, non pel suo popolo, ribelle all'Impero; per la sua corona nemico al prete di Roma; per l'autorità sua propria combatte, per la sua gloria vince; e muore profeta di regno al figlio, non vate di trionfi alle itale genti.

Arnolfo, Tedaldo, Oberto, Tadone, sono ben figure di vescovi, di feudatari, di principi, di vassalli italiani de' tempi loro; è quello il linguaggio dell'epoca, quello il colore storico degli avvenimenti; e quel popolo, appena conscio di sè, che va tumultuando sotto le finestre del vescovo di Milano e innanzi al palagio della Dieta, è bene il popolo italiano che grida: viva *Arduino,* e non già viva Italia, come il popolo di otto secoli più tardi.

Hanno intitolato *tragedia* il lavoro del signor Morelli; ma non c'è nulla che sia meno *tragedia* di quel componimento, presa la parola nel senso classico e proprio, che ebbe e dovette avere fin qui. No, non è quella la tragedia convenzionale,

gonfia, inamidata, arida, secca, impersonale e universale de' tempi andati; non sono figure allegoriche, pompose, tipiche, d' ogni luogo e d' ogni epoca, quelle del signor Morelli; c' è nell'*Arduino* tutto il color locale, tutta la passione, tutto il fuoco e lo spirito del dramma moderno; siam bene in Italia; siam bene nel mille, e chi non ci crede vada a vedere, seppure ha occhi con virtù visiva, e sa quattro acche delle cose di casa sua.

La favola drammatica s' intreccia facile, vera, armoniosa colla storica verità; la tela è bene ordita, bene stretta, ben tessuta nel dramma. Forse è meno bene e men sobriamente condotta, forse son quelli piuttosto quadri che atti; si salta, si scavalca, non si cammina e si passa; ma il tempo delle tre unità d'Aristotele è ormai pel teatro il tempo che fu.

Certo, quel giungere sempre appuntino de' personaggi; quel conferire a scatto di molla di questo e di quello, quando appena si fa sentire il bisogno dell'arrivo loro; quell'*eccolo*, quel *siam qui noi*, due e tre volte per atto, se aggiunge all'effetto scenico, strapazza un po' le ragioni dell'arte e la scenica verità, nè sarò io quello che tacerò il biasimo meritato da cotesto sconcio.... ma *ubi plura nitent, non ego paucis offendar maculis.*

Meno scusabile è tutto ciò che si riferisce all' episodio degli amori di *Rina* e di *Ottone*, slegato, diviso, staccato troppo dall' azione princi-

pale, e quasi ad essa parallelo. Pure è mestieri riconoscere che il personaggio di *Stefania*, tolto dal dramma per comodo della rappresentazione, era innesto abbastanza saldo del ramo fiorito coll'annoso tronco che gli diè vita.

L'effetto c'è, le situazioni drammatiche ci sono: e il primo è pieno, gagliardo, potente, spontaneo e non mendicato; e le seconde scaturiscono proprio dalle viscere del dramma, e non sono accattate a miseria nell'arsenale dell'attrezzista e del trovarobe. Non è l'effetto volgare, non è lo studio dell'applauso briaco e scomposto; è l'evidenza dei quadri, la verità de' fatti, la savia distribuzione degli eventi drammatici che mena grado a grado lo spettatore a batter le mani. Non è una convulsione quella, è una emozione!...

E c'è l'affetto, l'affetto vero, intimo, forte, crescente, passionato, irresistibile. Nella scena d'*Arduino* col Legato di Lamagna si palpita d'ira e di nobile sdegno col Re. Nella scena del campo, quando i principi negano le spade alla battaglia, e il povero sovrano prega, s'umilia e depone a terra la sua corona, corre per tutta la sala un fremito di dolore, una scintilla di coraggio che fa balzare in piedi i più torpidi. È un *finale d'atto* pieno di vita e di vigore. E alla morte d'*Arduino* ho veduto piangere più d'un democratico e fremere più d'un Ermolao.

Il verso è splendido, ornato, dignitoso, ele-

gante sempre, da cima a fondo del dramma. E non sono versi soltanto.... è poesia, sì, poesia, calda, inspirata, nostra, immaginosa e sentita. È poetica l'idea, il pensiero, l'immagine, non la parola e la frase soltanto. C'è l'onda del numero, e c'è la dignità del concetto.

Se Dio vuole, abbiamo sentito parlare italiano in versi italiani, sulle scene d'Italia!... Un po' di lirica se vogliamo, ma non soverchia; una odorosa fioritura di rettorica, ma fiori attaccati a un ramo saldo e vigoroso, fiori che promettono un frutto e tengono la promessa, non camelie infilzate sul filo di ferro, e ramolacci e pisciacani recisi senza gambo per far la fiorita alla processione. Oh felicità!... Abbiamo avuto un eroe di dramma tragico che non petrarcheggia, che non infilza concettini pargoletti, piccinini, tutti pieni d'amorini; un guerriero che non sospira ne' giardini d'Armida, un Ercole che non fila a' piedi d'Onfale!... E si è sentito parlare d'Italia e di libertà senza cascare ne' luoghi comuni, nelle declamazioni, ne' neologismi, ne' *panetti* come dicono i comici;... e avremo ascoltato un tiranno che non dice: *O mio furore!...* e veduto un traditore senza pastrano nero.... e non torniamo a casa colla testa piena delle solite ampolle, e delle solite vuote bolle di sapone della *baldanza audace* e del *temerario ardire* e della *pazza follia*, e di tutte le altre frasi a due diritti, di cui s'in-

fiorano per lo più le tragedie de' poeti da un tanto a tonnellata!...

Erano molti anni oramai che il critico non era stato invitato a simile festa!... Un applauso,... ma pieno, e alto, e sincero al signor Morelli. E via presto (ma *presto adagio adagio*), a un nuovo lavoro e a un nuovo trionfo.

Salvini, nel dramma del Morelli, era *Arduino*. Notate bene: non pareva,... *era*. Mai più nobile figura fu incarnata in più nobile attore. Chi rappresenta così un personaggio drammatico non *dice* ma *fa* la sua parte; la crea, la scrive, le dà vita a metà coll'autore.... a tre quarti coll' autore. E non c'è da farsi illusione: l' intelligenza non basta, ci vuole lo studio, la mente ed il cuore.... ed i mezzi per di più.

Intendere e rendere a quel modo il Marchese d' Ivrea, il Re d'Italia, il guerriero, il padre, il principe e il monaco, vuol dire avere un' anima capace di nobili sensi, una mente elevata, una cultura non comune, un ingegno raro. Di meglio non si può fare.... Altrettanto non si sa.... da nessuno.... Nessuno.... la parola è detta e detta bene. Quando è in scena Salvini si sente proprio la presenza del Re. Salute al Re della scena!...

CAPITOLO SETTIMO

Come muore un poeta — Appunti di cronaca e di critica sulle riprese dell'*Arduino d'Ivrea* fino alla morte di Stanislao Morelli.

Quando l'ebbe fatto applaudire otto o dieci sere consecutive a Firenze, Tommaso Salvini riprese trionfante il suo cammino, e portò l'*Arduino d' Ivrea* sopra altre scene, in altri teatri della penisola, dove non gli mancò il favore e la lode di molte migliaia di spettatori.

Stanislao Morelli rimase a casa, nel nativo villaggio di Figline, colla testa confusa da quel romore assordante di acclamazioni.... e la borsa vuota, come prima!... Rimase a casa, perchè egli non aveva l'abitudine di correre su e giù per le strade ferrate affine di assistere alle sue prime rappresentazioni; e anco un tantino perchè quella faccenda de' viaggi non è adattata a chi deve fare i conti tutti i giorni, per andare a letto pasciuto e tranquillo tutte le sere, dopo aver dato la buona notte a' figliuoli che domandano da cena.

E rimase colla borsa vuota perchè naturalmente, trattandosi d'un autore che moveva i primi passi nel campo della letteratura teatrale e che aveva l'ambizione di vedere l'opera sua interpretata da uno de' più grandi artisti contemporanei, il povero Morelli s'era dovuto contentare di cotesta immensa soddisfazione d'amor proprio, e aveva ceduto il suo dramma per niente.

Era sempre del vecchio stampo, lui; apparteneva ancora alla vecchia generazione degli scrittori pei quali lo scrivere era uno sfogo e non una professione. Di professione Stanislao Morelli era avvocato, ed esercitava a Figline, con una clientela numerosa di contadini che gli chiedevano spesso un consiglio, un parere, una formula, una minuta, più spesso ancora *un piacere....* ma il conto mai. Dio guardi!... Pagar l'avvocato, nella mente di quelle eccellenti persone, val quanto far testamento e prepararsi a morire.

Così, mentre l'*Arduino d'Ivrea* correva applaudito di teatro in teatro, Stanislao Morelli andava a letto presto, nel suo oscuro villaggio, per risparmiarsi il lusso del lume a petrolio.

Qualche critico intanto - non ricordo più in qual giornale - indispettito per gli applausi prodigati a un *Re d'Italia* in quel dramma, ne eseguiva rabbiosamente la demolizione, pigliando le mosse dallo equivoco madornale che il povero Morelli fosse un drammaturgo *moderato*, un poeta *consorte*,

e colla scusa della scena, cercasse di far la sua corte, lautamente retribuita, alla casa regnante di Savoia!... Vedete voi dove si vanno a scarrucolare i criterii per dar giudizio d'un'opera drammatica; e come si fa presto a scivolare dal campo letterario nel fosso profondo e impantanato della politica!...

A buon conto, e giusto in quel periodo di tempo, quasi per rispondere a codeste stolide accuse, il Ministro della Pubblica Istruzione, interpretando a rigor di parola certi antichi regolamenti, negava all'*Arduino d'Ivreà* la facoltà di concorrere al premio governativo!

Ci volle del buono e del bello, bisognò che qualche amico benevolo c'interessasse qualche deputato e qualche senatore, fu mestieri umiliarsi e domandare cento volte, perchè Sua Eccellenza si movesse a pietà, e accordasse a Stanislao Morelli un *sussidio* di mille lire.... per una volta tanto.

E quando, nel maggio del 1874, il dramma applauditissimo ricomparve sulle scene dell'Arena Nazionale, l'autore entrò di soppiatto in platea, per godersi quel fumo d'incenso.... I suoi mezzi in quel momento non gli permettevano di fumare altro!...

E così visse altri sette anni, leggendo di quando in quando sulle gazzette il racconto delle splendide fortune del suo *Arduino*, e aspettando

ch'ei tornasse a Firenze, portato da qualche capocomico coraggioso.

E venne il momento, e venne il capocomico, e venne l'*Arduino*.... solamente arrivarono troppo tardi. Il povero Stanislao Morelli era già andato all'altro mondo.... e il pubblico e la critica, quegli plaudendo, questa chiacchierando, fecero al poeta sventurato l'orazione funebre, dopo avere assistito alle esequie.

E la mia orazione fu questa:

19 Settembre 1882.

Sapete un po' che cosa c'è di nuovo?... C'è che io non posso più andare al teatro senza sentirmi stringere il cuore e una melanconia cupa entrare addosso per tutta la sera. Questo davvero è stato l'*anno terribile* per la letteratura drammatica italiana!... Nel breve giro di pochi mesi la morte ha ricoperto d'un gran velo nero le ghirlande di lauro appese - ohimè, in così piccolo numero - intorno alle pareti della scena nazionale; è morto Vittorio Salmini; Pietro Cossa è morto; è morto Stanislao Morelli.... tutti fra i più giovani, e fra i migliori, e fra i più promettenti, e fra i meno infingardi; tutti noti per opere lodate e per più lodevoli propositi; tutti cari per le qualità singolarissime dell'ingegno e per le rare doti del cuore.

Stanislao Morelli è sceso nel sepolcro con quella modestia che non aveva mai abbandonato un momento durante la sua vita, nemmeno nei giorni del trionfo e della gloria, quando gli applausi del pubblico lo salutavano poeta e lo sacravano drammaturgo. È morto; e le trombe della fama non gli hanno suonato la marcia funebre fino al cimitero di Figline, dove le sue ossa riposano nella pace eterna; accanto al miserabile tugurio dove piangono le sue orfanelle che amò di sì sviscerato amore. Queste trombette toscane hanno la voce fioca e lo squillo corto!... Qui fra noi, in quest'atmosfera casalinga, il dolore profondo non fa mai troppo chiasso.... si sfoga in gemiti, in lamenti, in singhiozzi; ma senza musica che si faccia sentire da lontano e che chiami la folla a mutare il *De profundis* in *Magnificat*.

Povero Lao!... è andato nel mondo di là con quel solito passo tranquillo, con cui tutte le mattine, o quasi, faceva la strada da Figline a Firenze, a piedi, per risparmiare i pochi soldi del biglietto di Ferrovia, le tasche piene di scartafacci tribunaleschi, e la testa di fantasie drammatiche che gli turbinavano pel cervello. Un giorno, senza accorgersene, ha fatto la strada più lunga; e s'è trovato nella fossa, invece che nella sala d'udienza d'una Pretura purchessia.

Povero Lao!... erano dieci o dodici anni che moriva adagino adagino, sorridendo d'un certo

sorriso rassegnato che faceva freddo solamente a guardarlo.

Freddo.... e fame!... Perchè bisogna sapere che il teatro non ha mai dato a Stanislao Morelli altro che una porzioncella di gloria, tanto quant'è niente.... ma quattrini.... neanche tanti da comprarsi un boccone di pane per mandar giù alla meglio quel companatico!... Aveva l'ingegno troppo alto, e la coscienza troppo terra terra per guadagnarsi il desinare quotidiano coll'esercizio dell'arte. Sentiva così modestamente di sè, che sempre gli pareva di non aver fatto nulla da meritare qualche cosa, fosse pure il pochissimo; e dell' arte invece aveva un concetto tanto sublime, che le cose sue migliori gli sembravano indegne di qualunque premio più meschino.

Eppure il *Fra Moreale*, e l'*Arduino d' Ivrea*, e l' *Ettore Fieramosca* erano tali da fare insuperbire più d'uno de' suoi colleghi; molti fra i quali se avessero saputo o potuto produrre altrettanto, ne avrebbero cavato facilmente qualche diecina di migliaia di lire, imprecando al secolo avaro e alla società imbecille, che non pagano i versi a peso di brillanti!... Lui, quando dopo il trionfo dell'*Arduino d' Ivrea* il Ministro della pubblica istruzione gli accordò un sussidio di mille lire, si guardò attorno trasognato, e domandò sul serio chi aveva da ringraziare per cotesto splendido *regalo*. E riprese tranquillamente la sua

vita di tutti i giorni, seduto al banco del suo studiolo di campagna, tra la polvere delle filze e dei libri vecchi, o sgambettando per le fiere, al sole ardente e alla pioggia dirotta, mescolato a' gruppi de' contadini alla ricerca della violazione di confine e del vizio redibitorio, per tornare a casa la sera, trafelato e rifinito, e segnare nel *sessionario*, a regola di tariffa: *lunga vacazione col signor fattore Tal de' Tali: lire due e centesimi cinquanta.* Era il pane per le sue povere bambine!...

E si sentiva ammalato della malattia lenta, ma inesorabile, che lo trasse a morte anzi tempo; pure tirava innanzi come poteva e finchè poteva, senza speranza e senza disperazione, lavorando sempre, studiando continuamente, provando e riprovando, parlando a tutti della sua prossima fine, come d' un affare oramai concluso fra lui e Dio. Quante volte l' ho incontrato per via, tutto polveroso per il lungo cammino sulle strade maestre, pallido, ansante, coi capelli neri svolazzanti sotto la tesa del cappello, con certi soprabitini striminziti che sul suo corpo scarno drappeggiavano come una bandiera intorno all'asta!... Era contento, povero Lao, perchè il giudice aveva sbrigato in quattro e quattr' otto una causa di *macinato*, e gli rimaneva tempo per andare a scrivere un articolo alla *Gazzetta d' Italia!*.... Venti o trenta lire di supplemento, secondo le bracciature della prosa. Che fortuna!...

Così visse, così morì Stanislao Morelli, poeta e autore drammatico, che ebbe mente da concepire ogni più vasto disegno, e cuore da palpitare per ogni più generosa passione, e anima temprata ad ogni più nobile sentimento.

Così visse e così morì.... e gli amici lo piansero sinceramente, e i suoi concittadini deplorarono dal profondo del cuore la sua fine immatura che lo tolse alla patria, all'arte, al teatro; che gli rubò le speranze di novelli trionfi;... poi le due orfanelle del poeta ebbero ricorso singhiozzando al pietoso affetto di Tale che fu al babbo loro piuttosto fratello che amico; e questi sovvenne alla loro miseria, e preparò un'edizione delle opere drammatiche di Stanislao Morelli che vedrà la luce fra breve, a profitto delle sventurate figliuole; e a favor loro eccitò la generosa gratitudine dei capicomici e degli artisti....

Il Governo, naturalmente, non si mosse; e nessuno lo andò a stuzzicare.... Aveva fatto assai per il morto, Sua Eccellenza il Ministro.... gli aveva dato la croce di cavaliere!...

Ed ecco come e perchè, nella settimana decorsa, Giovanni Emanuel fece rivivere sulla scena del Teatro Re Umberto la grande figura di *Arduino d'Ivrea,* che il povero Stanislao Morelli aveva prodotto per la prima volta sulle scene del Teatro Niccolini, la sera del sabato 8 gennaio 1870. Però s'ingannerebbe a partito chi da

cotesto lungo intervallo di quasi dodici anni argomentasse alla disumazione d'un cadavere. *Arduino d'Ivrea* non è mai morto al teatro; e se più di rado avviene di vederlo ricomparire alla luce della ribalta, egli è perchè son pochi e rari gli artisti che si sentono lena e coraggio di affrontare le difficoltà di quella interpretazione, e di correre il rischio d'un confronto con Tommaso Salvini, che primo prestò l'aiuto della sua alta intelligenza e della sua trionfante valentia alla stupenda creazione di Stanislao Morelli.

Ricordo ancora quella serata d'entusiasmo. Ancora vedo lo spettacolo imponente che presentava la sala del teatro quando *Arduino*, cinto il capo della corona, e vestito del manto regale, appariva ad un tratto sull'alto della gradinata, dalle spalancate porte del salone della Dieta, e imponeva silenzio all'ambasciatore d'Alemagna. Fu come dar fuoco a una miccia. Salvini era bello d'una bellezza così maschia e veramente sovrana; nella sua voce vibrava così potente la nota dell'orgoglio e della lealtà cavalleresca, che un fremito corse per le fibre degli spettatori, poi si levò un rumore indistinto, un lungo mormorìo d'ammirazione, poi l'applauso scoppiò, immenso, unanime, fragoroso.... e durò una serata intera, fino all'ultima scena del dramma.

Non era quello però il primo tentativo del povero Morelli sulle scene del teatro dramma-

tico. Già aveva egli altra volta, coi cinque atti del *Fra Moreale*, affermato la sua singolare attitudine ai ludi teatrali.... ed era parsa pusillanimità in lui quella ritirata prudente, quel tenersi in silenzio e in disparte per così lunga stagione, sebbene con manifesto intendimento di tornare innanzi più tardi; in più onorata veste e con passo più securo.

L'*Arduino d'Ivrea*, lavoro più ispirato ad un tempo e più meditato del *Fra Moreale*, mostrò chiaramente quale e quanta fosse la potenza di quell'ingegno, naturalmente gagliardo e invigorito dai buoni studii e dalle severe discipline. Perchè giova sapere che Stanislao Morelli non apparteneva alla scuola de' moderni novatori, pei quali lo studio è un di più, il sapere una pedanteria, l' erudizione una seccatura, e..... la grammatica un impedimento, che chiude i liberi orizzonti all'ala infaticabile del genio!... Studiava sempre assai, sebbene avesse imparato molto; e prima di scappar fuori maestro, s'ingegnava di rimanere più che poteva scolare. E credeva che per mettere insieme un dramma storico fosse necessario, fra tante cose, avere ancora qualche cognizione di storia, almeno per serbare intatte le ragioni de' tempi, ed integro il carattere dei personaggi principali.

E nell'*Arduino d'Ivrea* tutto è fedelmente e rigorosamente conforme alle storiche tradizioni,

tranne l' episodio degli amori di *Rina* figliuola di Stefania imperatrice, con *Ottone* figlio d'Arduino, contro i voleri del padre invaghito della bellissima fanciulla. Ma quella dell' amore è la storia di tutti i tempi e di tutte le età!...

Più grave rimprovero fu fatto dodici anni addietro all' autore del dramma per avere indotto sulla scena, framezzo ai guerrieri seguaci di *Arduino,* quel monaco *Erlembaldo* che nell'undecimo secolo fa un po' la parte del precursore e dell' apostolo a idee ed a principii più propri veramente de' nostri tempi. La critica fu giusta in parte ed in parte esagerata, a profitto di passioni estranee assolutamente al teatro ed all' arte.

Giova a buon conto strappare dalle spalle di *Erlembaldo* quella cocolla bugiarda, che Stanislao Morelli non ha mai cucito a suo dosso. Costui non fu frate; nè frate lo volle l'autore dell'*Arduino.* Se vestì dunque la tonaca fu per capriccio - affatto inesplicabile - dell' attore incaricato di cotesta parte sulla scena.

Ma tolto l'abito - che in questa occasione non basta davvero a fare il monaco - resta il personaggio; colpevole senza dubbio di anacronismo, perchè cotesto *Erlembaldo,* capopopolo milanese, visse solamente qualche ventina d'anni dopo la morte di *Arduino* e non potè per conseguenza aiutarlo nelle sue magnanime imprese. Però lo

anacronismo è leggiero assai e perdonabile; nè vorrei fare gran torto al povero Morelli per aver messo in bocca di quella specie di *bardo* il vaticinio de' tempi futuri.

La fama del povero Morelli crebbe cento tanti dopo la resurrezione dell'*Arduino*. E non capisco perchè i capi-comici avveduti non facciano altrettanto coll'*Ettore Fieramosca,* altro dramma nobilissimo del medesimo autore, che si potrebbe opportunamente strappare all'oblio.

Giovanni Emanuel, nell'interpretazione della parte di *Arduino,* fu il grande artista che tutti conoscono ed amano, e salutano spesso di fragorose acclamazioni. Degli altri compagni suoi giovi tacere.

CAPITOLO OTTAVO

Vecchie leggende — *Ulm il Parricida,* tragedia in cinque atti e in versi del signor Parody — *Lercari,* dramma tragico in cinque atti e sette quadri, dei signori Bertazzi e Duguė — *La morte del Re Daçaratha*, dramma tragico in due atti, in versi, del signor prof. Angelo De Gubernatis.

7 Marzo 1870.

Un parricida, sì signori, un parricida in pieno carnevale; una tragedia fantastica, un dramma romantico, una leggenda in azione; tutti gli orrori dell'antica scuola, tutte le strampalerie della scuola moderna, tutto il sangue delle vene d'un povero monarca sgozzato, tutte le visioni e le apparizioni paurose d'un feroce mentecatto; la lotta della natura coll'uomo, il duello della virtù contro il vizio, il cozzo furibondo dell'amore coll'odio, la vittoria del cristianesimo sopra il sanguinoso culto pagano: eccovi in poche parole descritto tutto il microcosmo che il signor Parody ha voluto far entrare per forza ne' cinque atti del suo lavoro drammatico, con sì misere

sorti rappresentato sulle scene del teatro Niccolini.

Ci siamo lasciati dire che l'autore del *Parricida* sia un greco. Se questo è vero, come ci è stato riferito, bisogna ben convenire che i pronepoti di Sofocle e d'Eschilo hanno perduto affatto le tradizioni del teatro nazionale. Dall'aurea semplicità del *Prometeo*, dall'elegiaca dolcezza dei *Persiani*, e anco dai furori incomposti dell'*Orestiade*, c'è un bel salto da fare per giungere a quello sfrenato baccanale drammatico del *Parricida*, a quell'aberrazione mentale divisa in cinque attacchi d'epilessia, che s'intitola: *Ulm*, tragedia in cinque atti.

Certo, il protagonista dell'azione drammatica immaginata dal signor Parody è un parricida, in tutta la terribile forza, in tutta la schifosa estensione della parola. Nessuno dirà che quel carattere è disegnato a mezzo, che è colorito con pallide tinte, che vaga nell'incerto e nel nebuloso, quasi vergognando di mostrarsi innanzi agli spettatori in tutta la ributtante verità della sua malvagia natura!

Ulm è un parricida tutto d'un pezzo e tutto d'un colore, parricida nato come altri è nato uomo d'ingegno, poeta o pittore; è parricida dalla prima scena fino all'ultima, senza sfumature, senza chiaroscuri, senza mezze tinte; è una bestia feroce, quel che c'è di meno artistico e

di meno drammatico in natura, quel che c'è di meno naturale e di meno verosimile sul teatro; è tanto parricida, sto per dire, che quasi si dimentica di essere uomo.

Egli ama, è vero, ama con tutte le forze dell'anima sua quell'angioletto di bellezza e di bontà che gli apparisce fra le nevi ed i ghiacci dell'Islanda; e traversa su e giù per cinque atti la scena, come un serafino che attraversasse le geenne infernali per assicurarsi che i dannati sono arrostiti a dovere da messer Belzebù.... Ma che perciò?... Che prova mai cotesto amore in favore dell'umanità di quell'*Ulm*, furibondo? Anche le belve hanno la loro stagione d'amore, e la zampa sanguinosa del leone carezza ogni tanto il muso della leonessa; i brutali istinti della generazione, le leggi immutabili della riproduzione della specie, spingono così l'orso *Atta-Troll* fra le zampe della negra sua *Mumma*, come attirano *Ulm* fra le braccia della dolce sua *Elga*. Pure, *Ulm* e *Atta-Troll* rimangono sempre due orsi; ed è veramente al parricida del signor Parody, che l'eroe del poemetto di Heine potrebbe dirigere le sue sdegnose parole: « Uomini, spregevole canaglia, siete voi meno bestie degli orsi perchè avete la pelle liscia? È una qualità che avete comune coi serpenti!... »

Qual pro, qual gloria, dalla riproduzione poco artistica e meno poetica di tipi così efferatamente

bestiali, ad esempio, ad insegnamento, e anco solo a trastullo dell' umanità ?... Perchè questa *corrida* sanguinosa tolta di peso dal circo e portata sul palcoscenico; perchè questo spettacolo rinnovellato dall'anfiteatro romano, in cui i ruggiti della belva si confondono cogli ultimi sospiri del gladiatore?

Che c'è di bello in questa dimostrazione nuda e cruda della bestialità dell'umana natura? Che c'è d'artistico in questa pubblica mostra di artigli omicidi e di carni sanguinolente?

È parricida anche *Oreste;* ma spinge armata la mano nel seno della madre solo quando ormai cieco d'ira, sitibondo di vendetta, ebro del suo trionfo, scorre la reggia cercando *Egisto* in ogni angolo; e uccide *Clitennestra* senza neppure vederla, senza udire la sua voce, senza addarsi di lei nè di sè. È una scena, che dico una scena.... è un momento drammatico, è un lampo, un minuto secondo, è la catastrofe, è la fine del quinto atto della tragedia; e c'è un moto, un calore, una rapidità che soli spiegano il fatto, commuovono lo spettatore, colpiscono di terrore la sua mente.... poi cala il sipario e il pubblico se ne va via compreso d'alto raccapriccio, ripensando fra sè e sè alla lunga persecuzione delle Eumenidi che puniranno *Oreste* del fallo suo involontario.

. . . . Oh! dura
D'orrendo fato inevitabil legge! . . . .

Nè ci dovete dare ad intendere che, anche nella tragedia del signor Parody, è proprio il fato inesorabile e inesorato quello che spinge la scellerata mano del parricida alla strage del misero re.

Ulm uccide per forza propria e per proprio volere; nè l'ebbrezza del momento in cui vibra nel seno paterno la spada è scusa alla lunga e fredda meditazione; che precede, concepisce e matura il delitto.

Difficile, lunga e perigliosa impresa sarebbe il raccontare per filo e per segno gli eventi stranissimi, fantastici, intralciati ed oscuri che s'accatastano in que' cinque atti versificati dal signor Parody.

Questo basti a una breve rassegna: che *Ulm* non sarebbe stato mai parricida, se il re suo padre fosse stato meno ebete, meno volubile, e meno imbecille. Quel coronato fantoccio che vuol sempre e disvuole; che bela continuamente sulla scena le più insulse lamentazioni; che ode nascosto i feroci propositi del figlio, e non sa decidersi a farlo rinchiudere in una prigione, o più assennatamente nell' ospedale de' pazzi; che oggi lo incorona e gli cede lo scettro, poi lo esilia e lo depone e lo scaccia e lo maledice; quella marionetta coperta di porpora che non sa mai esser padre nè re, non può neppure essere uccisa dal figliuolo. Era bell'è morta nella mente

dell'autore, e non nacque mai nel cuore degli spettatori.

Elga, l'amante riamata del parricida, ha davvero un bel coraggio unendosi a lui in matrimonio; la *Regina* madre è anch' essa una chiacchierona senza sugo, buona ad assordare le orecchie del marito e del figlio con delle cinquantine di versi, e incapace a cavare un ragno da un buco.

La condotta della tragedia, barcollante, incerta, sfiaccolata, perduta in una lungagnaia di otto o dieci anni (che tanto dura l'azione in barba ad Aristotele e alle sue unità); i caratteri, meno quello del protagonista, tutti uguali, ugualmente nulli, slavati, scoloriti, vaporosi.

I versi gonfi, contorti, pieni d'immagini strane, di metafore secentistiche, di concettini, di fioriture; lo stile ineguale, saltellante dalla lirica più achillinesca, dall'anacreontica più leccata e più sdolcinata, fino al sublime dell'epopea confinante col grottesco e alla maestà del tragico linguaggio confusa colla prosa più volgare e più pedestre: stracci di porpora regale, cuciti sulla veste da camera d'un bottegaio.

Il signor Parody, crediamo, aveva posto grandissimo amore a questo primo suo tentativo drammatico che, tradotto nell'idioma francese, si annunzia oggi come di prossima rappresentazione al teatro dell'*Odéon* di Parigi. Intendiamo benissimo questo sviscerato affetto del padre per

la sua creatura, ma chi ha dato la vita ad un mostro non avrà gioie dalla paternità. Che il signor Parody se lo rammenti.... il suo *Ulm* è un parricida!...

Quello che il Salvini adoperò d'ingegno, d'arte, di fatica immensa e di buona volontà per salvare dal Taigète quell'aborto drammatico che aveva preso a ben volere, non è possibile dirlo colle solite parole. Quella selvaggia, brutale, ributtante figura del *Parricida*, prese forme umane nelle membra del principe de' nostri tragici attori. Da quella splendida intelligenza si sprigionarono lampi di luce, che illuminarono colle rosee tinte dell'affetto il buio d'inferno di quella notte di delitti. La battaglia del bene e del male, combattuta dall'istinto e dalla ragione nell'anima di quel mostro, si fece palese all'occhio dello spettatore inorridito, e rese sopportabile per cinque atti quell'*olla podrida* di tragedia; non già per lo svolgimento progressivo dell'azione, ma pel giuoco mirabile di quella mobilissima e nobile fisonomia, per l'incanto di quella voce, per l'artifizio di quel gesto, per quel soffio potente di genio drammatico che dal caos informe di cotesto indigesto lavoro seppe trarre tutto un mondo d'affetti e di idee, e da quel limo sanguinoso creò l'uomo a immagine e similitudine sua.

Ulm, tragedia del signor Parody, sarebbe stata travolta sotto la generale disapprovazione sul bel

principiare del secondo atto; *Ulm*, tragedia di Tommaso Salvini, fu applaudita anche nel quarto; e se al quinto cadde senza rimedio, e precipitò nell'inferno drammatico, fu proprio colpa del peccato originale. Anche Adamo, animato dal soffio di Dio, fece prova, poco dopo, che era proprio formato dalla *terra rossa* dell'Eden!...

6 Febbraio 1871.

Uguale, se non peggiore sventura incolse un anno più tardi al Teatro Nuovo, a un dramma tragico, messo in scena con tutto lo splendore d'una azione coreografica, e mirabilmente interpretato da Ernesto Rossi.

Il *Lercari*, che dà il suo nome per titolo a quella macchina informe, uscita dalla fantasia de'due autori consorti, in un momento di allucinazione internazionale, è un console generale genovese nell'isola di Trebisonda, di cui la storia, o piuttosto la leggenda, racconta l'insulto sofferto per colpa d'un sozzo favorito del governatore; la vendetta ch'ei volle prenderne movendo con una flotta contro i lidi inospitali; le sventure, le sconfitte, le rappresaglie crudeli e la morte ignominiosa.

I signori Bertazzi e Dugué, innestando a cotesto nudo e selvaggio arboscello di cronaca qualche *occhio* di episodii amorosi e di tirate

patriottiche, ne hanno voluto fare una tragedia da teatro diurno, un' azione spettacolosa, degna di un circo da giuochi equestri piuttosto che d'un palcoscenico avvezzo al divino incenso di Melpomene e di Talia.

Affastellando in cinque atti tutta una Babilonia di avvenimenti, moltiplicando i personaggi, accavallando gli uni sugli altri i casi più strampalati, facendo procedere a balzelloni l'azione drammatica da Trebisonda a Genova, dalla carcere al palazzo ducale, dall'isola al continente, e dal trono al trivio di mercato, i due autori hanno creduto di suscitare l'interesse, di sollecitare gli spiriti patriottici, di svegliare la curiosità del pubblico ingenuo e tenerone, e di soddisfarla poi con una soluzione accattata, contorta, falsa e inverosimile, a spese della logica e del buon senso. Mai forse si vide in teatro un più superbo disdegno delle leggi che regolano la condotta delle opere drammatiche; mai stile più gonfio, più vuoto, più fiacco, più spugnoso e più floscio si udì rimbombare sotto la bocca d'opera.

Ma neanche si udirono mai nella sala degli *zitti* più energici e de' sibili più sonori di quelli che accolsero per quattro sere consecutive il povero *Lercari* ad onta degli sforzi veramente lodevoli d'un artista sommo qual'è Ernesto Rossi!...

14 Febbraio 1871.

Poche sere dopo, allo stesso Teatro Nuovo, ed a cura dello stesso insuperabile attore, un dramma in due atti del professore Angiolo De Gubernatis, ha ottenuto un *successo*, come dicono, veramente lusinghiero.

La Morte del Re Daçaratha è una leggenda indiana tratta da' libri santi di quel popolo così lontano da noi, e a noi pur congiunto per tanti e così saldi legami; e serba, anco nella scenica riproduzione che ne ha fatta il signor De Gubernatis, quel sapore, dirò così, biblico, quel colore un po' carico e audacemente ingenuo di cui tinse il *Parny* i suoi lascivi madrigali, quando volle mettere in canzone *Les galanteries de la Bible.*

Cotesto argomento, scabrosetto anzi che no, è di quelli che si raccontano con gran difficoltà quando non si può entrare minutamente in tutti i particolari. Basti che il misero *Re Daçaratha*, infedele alla regina, come altra volta infedele all'amante, vinto nell'ebbrezza dei sensi dalle male arti di quest' ultima, soccombe alla tentazione, giura imprudentemente di diseredare della corona il figlio suo prediletto, e assicura il trono al frutto vagabondo de' suoi antichi e troppo facili amori; onde più tardi abbandonato, negletto, pentito invano del suo fallo, accieca e muore fra i tormenti del rimorso e della sventura.

Come leggenda, la *Morte del Re Daçaratha* è uno splendido squarcio di poesia, e i versi del Conte De Gubernatis, che sono degni in tutto dell'originale, ce lo hanno fatto stimare un gioiello letterario di grandissimo prezzo. Come dramma, c'è qualche cosa di primitivo, di acerbo, di nudo, di urtante che nuoce alla rappresentazione, menoma l'interesse, e raffredda l'entusiasmo.

Pure, anche cotesti tentativi hanno il loro lato utile e fecondo di buoni resultati, e noi ci mostrammo a buon dritto riconoscenti verso l'egregio Professore per averci fatto gustare in bei versi un saggio della letteratura ch'ei prese a studiare e che onora co' suoi dotti e pregiati lavori.

CAPITOLO NONO

Cose di chiesa — *Costantino Imperatore*, tragedia in cinque atti e in versi del signor Angelo Dolfi — *I Vassalli*, dramma tragico in tre atti e in versi del signor Riccardo Castelvecchio.

7-9 Marzo 1871.

E prima di tutto sbrighiamoci in quattro parole di ciò che riguarda la storia della prima rappresentazione della tragedia del signor Dolfi. È un dovere pel cronista, è un *dato* per il critico, è un elemento indispensabile di raziocinio per chiunque s'arrabatti intorno al presente e all'avvenire di questa *cosa* arruffata, sconquassata, malmenata, che si chiama il Teatro drammatico italiano.

Diremo dunque: che il pubblico fece buon viso e festosa accoglienza a quel *Costantino Imperatore*, che il signor Dolfi aveva spinto a parlare in versi sciolti dalla ribalta del teatro Pagliano; diremo che quella folta adunanza di popolo, più o meno *grasso*, volle più e più volte (e tante che ne ho perduto il conto addirittura), vedere sul palco scenico il fortunatissimo autore, e salutarlo con lunghi, spontanei e fragorosissimi applausi.

E diremo, per contro: che i giornali e la critica furono piuttosto ostili alla nuova tragedia, e ne dissero corna, chi più, chi meno; chi con miglior garbo, chi senza garbo nè grazia.

Noi non abbiamo un obbligo al mondo di avventurarci a giudicare quale delle due discordanti opinioni abbia ragione e quale abbia torto: il pubblico sovrano, incensurabile e irresponsabile della platea non ha tribunale che gli sia superiore e che possa riformare la sua definitiva sentenza. Egli è un collegio di giurati cui gli autori, col calar della tela, chiedono un verdetto sull'anima sua e sulla sua coscienza intorno al lavoro drammatico che hanno avuto l'onore di presentare al suo cospetto, e nessuno ha diritto di domandargli conto del modo con cui egli ha formato la sua convinzione. Appena appena è lecito fare qualche osservazione sul modo con cui si fòrma in principio di serata il giurì, e trarre qualche logica conseguenza dalla presenza in teatro di questa o di quella speciale categoria di persone. Così si trova men vergognosa la caduta se la platea è occupata da un pubblico d'artisti, da un pubblico d'autori: il peggiore, il meno spassionato, il più incontentabile di tutti i pubblici, cui pesano sul cuore e sulla intelligenza le rovine de' suoi propri drammi, cui sibila ancora negli orecchi l'eco temuta de' fischi diabolici al romore dei quali fuggì altra volta frettolosamente e per la porticina se-

greta, dalle mal conquistate e peggio difese posizioni della scena;... così si riscontra men glorioso il trionfo quando il pubblico che applaude e dispensa corone è quel solito pubblico *colto ed intelligente,* che si compone d'un numero stragande di persone senz'ombra d'intelligenza e senza principio di cultura: accozzaglia di ciechi che si credono in diritto di mostrare ad altri la via soltanto perchè si son trovati essi stessi, e più volte, nel caso di precipitare in tutte le fosse e d'impantanarsi in tutte le fangaie; gente che non è nemmeno tanto innanzi da saper leggere senza bisogno di compitare, e che viene al teatro a sentenziare sopra un'opera storica senza neanco aver ritenuto a memoria l'*Arte di verificare le date,* e gli elementi della *Cronologia.*

Certo, il signor Dolfi ha avuto una strana idea a questi lumi di luna! Scrivere una tragedia storica, una tragedia politica, una tragedia che possa in qualche modo essere o parere applicabile (come un cataplasma), ai casi presenti del paese, è un'impresa titanica cui vennero meno altra volta le forze di Giovan Battista Niccolini, il quale non lasciò nel *Nabucco* nè la migliore delle sue tragedie nè il più splendido ricordo del suo prepotente ingegno poetico.

C'è assai da fare, per chi intende l'arte com'ella deve essere intesa, c'è assai da fare a scrivere una tragedia semplice, una tragedia *al naturale*

(per dir come dicono i tavoleggianti di trattoria parlando delle frittate); senza impastoiarsi le gambe nella matassa arruffata della politica contemporanea; imponendo a sè medesimi l'obbligo di escogitare certi ravvicinamenti, di adombrare certe allusioni, di accennare a una quantità di cose, di persone, di avvenimenti e di speranze, che possono in qualunque modo interessare la gente mescolata bene o male alle faccende del paese.

Pur tuttavia, se a qualcuno talenta di eseguire cotesto doppio salto mortale, a rischio di rompersi la noce del collo, non veggo perchè noi glielo dovremmo proibire. E il rischio per l'appunto è piaciuto all'autore della tragedia che oggi mettiamo in discussione.

In questa febbre di trasferimento della capitale, di guarentigie da accordarsi al Pontefice romano, e di relazioni fra lo Stato e la Chiesa, il signor Dolfi ha voluto fare una passeggiata a ritroso nel cammino della storia e risalire, insieme col suo pubblico, fino alle origini del secolare diritto di proprietà che il Papa vanta sulla Città eterna.

E qui, subito al primo passo, s'inciampa in uno scoglio pauroso. È egli poi dimostrato vero che Papa Silvestro chiedesse Roma a Costantino in cambio del battesimo; è egli sul serio consentito dalla storia che l'imperatore, vinto dalle male arti del sacerdote, donasse a lui la sua capitale?

Con buona pace del signor Dolfi, coteste fole non c'è oggi più nessuno, neanco in Vaticano, che le creda in coscienza e le ripeta a muso duro.

Ed è egli forse più vero, e più storicamente dimostrato, che il Capo della nuova religione cristiana - ingordo a que'tempi, come a questi nostri, di temporale dominio; avverso alla libertà de' popoli, nemico alla sovranità delle plebi, pauroso dello sviluppo dell'intelligenza umana - mirasse a porsi sotto i piedi la corona de'Cesari, congiurasse contro il potere di Costantino, volesse soffocare il potente anelito della libera vita romana; e preparasse fin d'allora i tempi dell'oscurantismo, della schiavitù, dell'ignoranza e dell'ossequio irrazionale?

A parlare col cuore in mano, è mestieri confessare che è piuttosto vero e storicamente dimostrato il contrario. Nè male arti ci furono per carpire un dominio, nè ci fu donazione di provincie e di Stati; nè l'elemento cristiano, che veniva su, come onda irrompente e irresistibile, e franava tutte le dighe del Paganesimo e della jerocrazia gentilesca, rappresentava punto a que'tempi l'ignoranza, la schiavitù e l'oppressione.

Sempre con buona pace del signor Dolfi: il cristianesimo era allora la rivoluzione, nè più nè meno; era il riscatto delle plebi dall'avara e sozza tirannia de'patrizi; era la lotta della democrazia

contro i baluardi della nobiltà corrotta e prepotente; era aura sacrosanta di libertà contro il dispotismo feroce, contro l'ignoranza sacerdotale, contro l'oppressione della forza; era l'abolizione della schiavitù, l'eguaglianza proclamata contro il privilegio; era l'avvenire che soffocava il passato, il diritto che sorgeva contro l'usurpazione; era il trionfo dell'intelligenza sul mondo, dell'anima sulla materia bruta; era il suffragio universale, la sovranità popolare; era lo spirito nuovo, la nuova dottrina, il nuovo diritto pubblico, tutto un mondo nuovo che nasceva vigoroso e potente sulle rovine del vecchio.

Tutte le simpatie de' democratici d'oggi, tutte le carezze de' demagoghi attuali, dovrebbero essere acquistate *a priori* pe' cristiani d'allora. E di certo i senatori romani - tirannelli di seconda mano sotto la protezione del tiranno imperatore - gli aruspici, i pontefici, i sacerdoti della chiesa pagana, avvezzi a taglieggiare il popolo minuto allettandolo con un'ombra di autorità, a signoreggiare le anime ed i corpi, ad uccidere, a torturare, a incarcerare, a vendere, a comprare gli uomini fatti come loro a immagine e similitudine di Dio, dovevano guardare i cristiani di quei tempi come rivoluzionari furibondi, come eretici ostinati, come sacrileghi pestilenziali; perchè predicavano la eguaglianza, la fraternità, la libertà, e rivendicavano i diritti dell'uomo, e proclamavano la libertà di co-

scienza, e rompevano le catene agli schiavi, e abbattevano le mura della prigione ai ribelli della dominazione sacerdotale!...

Papa Silvestro, pe' signori senatori di quel tempo remoto, doveva apparire presso a poco come Giuseppe Mazzini appare oggidì agli occhi dei signori senatori del regno d'Italia.

Si potrebbe anche, anzi certamente si può, far questione se Costantino fosse un convertito in buona fede; o fosse un furbo che, subodorati i tempi e previsto l'avvenire, intendesse volgere a suo profitto l'ardore del popolino per le nuove dottrine. Era egli un catecumeno o un uomo politico?... un neofita o un capo-partito?...

Che fosse un uomo d'ingegno non è lecito dubitare; che fosse un despota è fuori d'ogni discussione. Aveva dovuto contendere il trono ad altri cinque pretendenti che lo assalivano armata mano; da Licinio a Galerio, da Massimino a Massenzio; e cinta una volta l'ambita corona, ei mirava a scuotere l'ultimo giogo del patriziato romano avvezzo al comando e alla potenza nello Stato! Voleva regnare e governare da sè, e disprezzava così l'avarizia e l'ambizione de' senatori e degli ottimati, come l'ignoranza e la cecità della plebe; ma capiva che più era spediente a' suoi disegni profittare dell' odio de' popoli contro i potenti, farsi arme delle nuove aspirazioni democratiche contro la secolare oligarchia de' patrizi, e, in una

parola volgare ma scultoria, tirar fuori la castagna dal fuoco colla zampa del gatto.

Così volle inaugurare la nuova sua politica colla nuova religione, e fondare il nuovo regno in una nuova capitale. Per questo lasciò Roma, metropoli del politeismo, alle prese col pontefice cristiano, e co' suoi adepti; abbandonando a questi ultimi la cura di rompere la serie delle romane tradizioni gentilesche, colle quali andavano connesse le vittorie e l'orgoglio de' più bei giorni della dominazione universale.

Fu Costantino strumento di papa Silvestro, o papa Silvestro strumento di Costantino? È una domanda cui mi pare molto difficile rispondere; nè la risposta assennata ed onesta si può fare tenendo conto di ciò che accadde in tempi posteriori. Troppe cose cambiano cogli anni natura; e quel che oggi si vede somiglia troppo poco a quello che si vide ieri.

Il signor Dolfi non ha guardato le cose tanto per la sottile. Ha preso il papa Silvestro e l'ha ridotto su per giù alle dimensioni e alle proporzioni d'un Pio IX; ha attribuito alla chiesa cristiana d'allora le passioni, le ambizioni, le ostinazioni, e le magagne della chiesa cristiana d'oggi; e ha messo sulla scena come tiranni le vittime e come vittime i tiranni.

La questione d'arte è rimasta in un canto, e la questione politica s'è posta nel mezzo del-

l'azione. La favola degli amori incestuosi di *Crispo,* figliuolo di Costantino, con *Fausta* sua matrigna, si è raggrinzita, atrofizzata, rimpiccolita fino alle dimensioni d'un episodio. L'autore ha trovato pericoloso di farne il soggetto principale della tragedia e cercarle un posto sulla scena tra il *Filippo* d'Alfieri e il *Crispo* del Quaratesi. Per ragione di tempo, c'era da avvicinarsi piuttosto al secondo che al primo!

Tutti i personaggi del *Costantino* sono rimasti allo stato d'embrione, meno le due figure principali dell'Imperatore e del Papa. *Fausta* è una donnicciuola, *Crispo* un coso irresoluto, sempre sulle mosse per fare, e sempre incatenato nell'inazione; gli altri sono ombre, fantasmi, fantocci, figurine chinesi sopra un piatto di porcellana.

L'azione si agita, si dimena, gira come una trottola, ma non progredisce, ma non cammina, ma non precipita alla catastrofe. *Costantino* minaccia e il papa soffia nel fuoco dell'ira sua; *Costantino* accenna a dare, e il papa lo avverte che si può vendicare senza imbrattar le mani di sangue; *Costantino* rugge e il papa declama; finchè l'imperatore un bel giorno sentendo la necessità che la tragedia abbia finalmente un quinto atto, sventra colla daga il figliuolo e la moglie, dimentico de' precetti dell'arte poetica: *nec pueros coram populo Medea trucidet!....*

Dunque direte voi, leggitori, nulla è di buono nella tragedia del signor Dolfi? Nulla giustifica il favore con cui venne accolta da una parte del pubblico? Questo non dicemmo nè volemmo dire.

In que'cinque atti un po' vuoti di cose e di fatti, le situazioni drammatiche sono frequenti e opportune e non senza vanto di maestà e di grandezza. La corda degli affetti suona debole e fioca; ma la corda della passione e dello sdegno vibra potente e sonora. La condotta del lavoro non è strampalata o sconvolta come spesso si vede; lo sceneggiamento è logico, è largo, è opportuno sempre e in giuste proporzioni diviso, dal che nasce un'armonia di parti che è pregio non ultimo e non piccolo della tragedia.

Buona è la lingua e buono il verso, se ne togli qualche ampollosità soverchia, qualche neologismo vuoto, qualche periodo inamidato e rettorico, che sta ritto da sè senza nulla che lo informi e lo sostenga.

I concetti sono alti spesso e generosi, e il carattere di *Costantino*, il solo che valga qualche cosa fra tutti, è delineato nettamente e artisticamente. Egli è proprio un pagano convertito di fresco, un imperatore, un guerriero, un'anima indomita e insofferente d'ogni giogo.... è una bella figura insomma, la figura d'un vincitore che ha conquistato colla punta della sua spada le simpatie del pubblico plaudente.

20 Marzo 1871.

Alle questioni che toccano da vicino la Chiesa si rannoda - ma si rannoda veramente per un capo solo, pel capo cioè che riguarda l'indissolubilità del vincolo coniugale - il dramma tragico leggendario, cimentato sulle scene del Niccolini or fanno appunto due sere.

Che il signor Riccardo Castelvecchio, scuotendo la polvere secolare di un'antica biblioteca, abbia realmente trovato in un manoscritto di vecchie cronache del mille, la semplice e pietosa novella ch'ei tolse a soggetto del suo dramma: *I Vassalli*, cotesta è cosa di cui non è lecito dubitare, dacchè egli lo afferma ripetutamente e l'avvalora coll'autorità del suo nome.

Ma che la storia tanto più dolorosa quanto più comune e volgare della povera *Nella*, perseguitata dall'oltraggioso amore del suo castellano, sia proprio una leggenda, una vera leggenda dell'età di mezzo, in cui si riflettano *come raggio di sole in acqua mèra* i costumi, le idee, le passioni e gli avvenimenti caratteristici di quel tempo; cotesto è permesso mettere in dubbio, per quanto ci costi assai il togliere al signor Castelvecchio una bella illusione e accusarlo d'aver fatto una molto cattiva scelta del suo argomento drammatico.

Non basta mica che tale o tal'altra cosa sia

realmente e materialmente avvenuta in questo o quell'anno della salutifera incarnazione di Nostro Signore, perchè si possa dire sul serio ch'ella serba intatta e riconoscibile la fisonomia del suo tempo; non basta che una figura di uomo barbuto si vesta del giustacuore di buffalo e rechi in mano la pesante alabarda, perchè sia classificata a prima vista tra gli armigeri d'un potente barone feudale.

Una povera fanciulla ama riamata un povero giovinotto, e benedetta dalle mani tremanti del padre e della madre si unisce a lui ne' vincoli sacrosanti del matrimonio. Il signore del castello vicino incontra per caso la bella forosetta ne' boschi, arde di colpevole passione per lei, e per giungere ai torti suoi fini, sul più bello del pranzo di nozze fa arrestare ed imprigionare lo sposo, sotto pretesto ch' egli ha violato i confini della bandita, ed ha ucciso la selvaggina in contravvenzione alle leggi di caccia. La sventurata moglie, tale soltanto di nome, corre disperata al castello, accompagnata dal babbo e dalla mamma, e implora piangendo la pietà e la misericordia del prepotente signorotto, che sfacciatamente pone la libertà dello sposo a prezzo del disonore e della colpa della bella consorte. Questa resiste, quegli persiste; questa si chiama pronta a sacrificare la vita prima di cedere alle scellerate violenze del suo tiranno, quegli le rammenta che

la sua sdegnosa ripulsa uccide il caro oggetto dell'amor suo e mette in pericolo gravissimo la misera famigliuola.

Cotesta favola usata e logorata dalle penne, da' pennelli, da' torchi, e dalle chitarre scordate di otto o dieci generazioni di poeti, di pittori, di letterati e di compositori di musica, appartiene tanto al medio evo quanto alla storia antica della dinastia de' Faraoni e al Gazzettino de' *fatti diversi* di poveri venti o trent' anni fa.

Il poeta indiano Kalidasa, vissuto alla corte del re Vikrama or sono tremil' anni, a un bel circa, ha raccontato in un dramma intitolato: *La Ninfa e l'Eroe* tutta intera la compassionevole avventura occorsa alla povera *Nella* del signor Riccardo Castelvecchio. *Ourvaci,* la bella Ninfa, è rapita dal principe degli *Asouras* che la vuole per sè e la toglie violentemente agli amplessi dello sposo.

I poeti drammatici del Celeste Impero hanno spesso riprodotto sulle scene del teatro chinese le tragiche avventure della sventurata Tchao-Keun, dal gran Khan dei Tartari Han-Chen-Yu rapita all'amore del suo fidanzato, che come principe vassallo gli deve annuo tributo d' oro, di guerrieri e di donne.

Nel Pi-pa-Ki o la *Storia d'un liuto,* celebre dramma del poeta Kao-Tung-Kia, un infelice suonatore di guzla strappato a forza dalle pareti

domestiche, è gettato in una oscura prigione da un potente mandarino che spera, in assenza del marito, giungere a trionfare della resistenza virtuosa e ostinata con cui la casta sposa del citaredo, la bella Ou-Niang, ha respinto sdegnosamente le sue dichiarazioni amorose.

Queste citazioni stantìe, questi esempi venti volte secolari, non sono messi qui a vana ostentazione della facilissima scienza de' repertorii e delle raccolte; ma solamente per mostrare che, da che mondo è mondo, cotesta favola tutta primitiva e disadorna del potente che turba armata mano i pacifici amori del debole e del suddito, ha fatto le spese della finzione letteraria e drammatica col medesimo scopo, nella medesima forma, e quasi quasi colle stesse parole che hanno servito al signor Castelvecchio per imbastire oggigiorno la sua *leggenda del mille.*

Da Kalidasa ad Eugenio Scribe, da Bhavabhouti a Vittorio Ducange, e da questi a' più moderni scrittori di drammi; tutti han toccato cotesta corda, tutti han raccontato cotesta vieta novelletta, talchè ella avea già scoperto il fianco al ridicolo qualche centinaio d'anni fa, e serviva d'argomento alla *Farce du gentilhomme,* alla *Revanche des vilains,* e alla *Joyeuseuté de la meunière,* come in tempi a noi molto vicini si prestava alla caricatura del dramma umanitario e lagrimoso e dava vita alla gaia parodia di Du-

manoir et Clairville: *Les influences de la fatalité sur une famille divisée par le malheur!...*

A cotesto scheletro chinese, a cotesta mummia egiziana, il signor Castelvecchio ha appena aggiunto del suo l'episodio del gobbo *Nencio*, una specie di Quasimodo campestre, segretamente e virtuosamente innamorato di *Nella*, che la segue fino al maniere del Castellano, ove la sposa oltraggiata del lascivo barone lo riconosce pel primogenito della famiglia, e rivela al marito che in obbedienza alle volontà supreme del padre defunto, deve cedere il *trono* e prestare omaggio e giuramento di sudditanza a quel mostriciattolo informe. Per fortuna *Nencio* rifiuta la corona, abbraccia il fratello, e torna tranquillo a' suoi campi, felice di potere col suo eroico sacrifizio ricomprare la libertà dello sposo di *Nella* e la pace e la felicità della famiglia che lo accolse e lo protesse fanciullo.

In quei tre atti anodini e comuni non c'è nulla che rammenti il medio evo, nè che arieggi le costumanze, le idee, gli avvenimenti dell'epoca assegnata alla favola. La *leggenda* è una novella tutt'al più; e anco una novella poverina poverina, che non somiglia punto quelle così fantastiche, commoventi e immaginose che mi raccontava la nonna al capezzale dell'insonne mio letto. Gli amori di *Nella* e del suo sposo ricordano quelli di Renzo e di Lucia, ma il Castellano somiglia poco

a Don Rodrigo. Niente di medioevale in quella pittura corretta ma scolorita. Nè spirito guerriero, nè superstizione religiosa, nè tradizioni feudali, nè protervia di bravi, nè cozzare d'armi, nè suonare di liuti, nè rimare di menestrelli.

Nella è una contadina del Mugello che potrebbe benissimo incontrarsi domani al mercato; messere il Castellano è un libertino volgare, uno di quei brutti personaggi che non si danno neanco la pena di dissimulare i loro vizii sotto una bugiarda vernice di virtù e di giustizia. Parla cinicamente colla moglie sua del capriccio amoroso che lo accende per la villana, e del pensiero di mettere a morte lo sposo se non riuscirà a trionfare della virtù della ragazza.

Se cotesta razza di personaggi esiste davvero nella vita, ella è da lungo tempo scomparsa e meritamente scomparsa dalla scena. Nulla di meno drammatico di cotesti fanfaroni del vizio!...

Il dramma del signor Castelvecchio si regge in grazia della forma. Que' tre atti semplici, tranquilli, aggraziati e affettuosi sono un quadretto di genere, che non manca di gusto e di originalità nell'esecuzione. Ci spira una pace che fa bene al cuore. Ci aleggia un'aura soave di passione e di amore che ricrea lo spirito e accarezza la mente. La corda dell'affetto, della tenerezza, della pietà è toccata con mano maestra e vibra soavemente nel dramma. Nulla che urti,

che stuoni, che offenda, che turbi l'occhio e l'udito. Le scene si succedono con artistica varietà e con drammatica progressione. Il lavoro è condotto logicamente, e ci si vede per tutto l'ingegno d'un uomo che sa trovare l'effetto senza sforzo e senza stiracchiature. La tela è usata, ma è linda, è bianca, è panneggiata con grazia, e spira un buon odore di bucato. Non ci trovai nulla che accenni più specialmente all'epoca annunziata, ma neppure nulla che disdica troppo a cotesti tempi. Il dialogo è disinvolto e spigliato, la lingua pura e sonante, i versi dimessi; ma fluidi e gentili.

Tirate le somme: il signor Castelvecchio non ha fatto co' suoi *Vassalli* cosa indegna del suo nome, nè del favore con cui il dramma venne accolto dal pubblico fiorentino, che tornò la seconda sera ad applaudire la *Nella* e il povero *Nencio*.

CAPITOLO DECIMO

Alla ricerca della diritta via — Le tragedie e i drammi tragici di Pietro Cossa — *Mario e i Cimbri*, tragedia in cinque atti, in versi — *Pouchkine*, dramma in quattro atti, in versi — *Beethoven*, dramma in cinque atti — *Monaldeschi*, dramma in cinque atti, in versi — *Sordello*, tragedia in cinque atti, in versi.

Di Pietro Cossa, romano, e dei passi giganteschi ch' ei mosse, e delle orme incancellabili che stampò sul teatro drammatico italiano, nel viaggio - ahimè, troppo breve - che quell'uomo dall'ingegno potente e dalla tempra antica compiè attraverso le nostre scene, più largamente e più acconciamente ci verrà fatto di parlare nelle pagine di un altro volume, che farà seguito a questo, e sarà consacrato ad un' altra specie di produzioni, venute in moda di recente, e principalmente per merito di lui.

L'esame critico del *Nerone*, della *Messalina*, del *Plauto*, del *Cola di Rienzi*, della *Cleopatra*, del *Giuliano l' Apostata*, e delle altre sue produzioni dirette a far rivivere sulla scena il mondo romano, ne'periodi storici più memorandi e più travagliosi, ci aprirà la strada a scrutare quale

fosse, e quanta, e come gagliarda e benefica, l'influenza di quella mente eletta e di quel cuore generoso sull'indirizzo del nostro teatro moderno.

Oggi dobbiamo occuparci unicamente dei tentativi di lui nella forma tragica - o schietta, o accomodata alle tendenze drammatiche de' tempi nuovi - tentativi, alcuni dei quali precedettero, altri seguirono il *Nerone* e le produzioni della seconda maniera; ma furono quasi tutti infelici, appunto perchè la sua vasta intelligenza si trovava a disagio nelle strettoie di quel componimento, in vario modo ma sempre in una stessa misura convenzionale, e gettato in uno od in un altro stampo decrepito e repugnante all'indole libera e vigorosa del suo ingegno.

L'insuccesso del Cossa nel campo della tragedia pura e del dramma tragico, fornirà una prova di più dell'impossibilità di richiamare a vita sana e robusta la Melpomene italiana agonizzante. Se ci fosse stato modo di salvarla, Pietro Cossa era l'unico capace di fare il miracolo!... Ma nessun taumaturgo poteva più rianimare quel cadavere; anzi ognuno - magari il più forte - correva rischio di soccombere al contagio, quando voleva ostinarsi a respirare quell'aura di sepolcro spalancato, mefitica e soffocante. Il poeta romano abbandonò l'inferma; e fece bene. Era più facile resuscitare un morto che rimettere un po' di fiato in corpo a quella ammalata!...

Il primo dei tentativi di Pietro Cossa nell'azione teatrale fu la tragedia: *Mario e i Cimbri*, scritta e data alle stampe nel 1865, e non recitata mai sul teatro. Opera letteraria stupenda, riboccante di bellezze peregrine, non solo nella forma eletta e dignitosa, ma ancora nel concetto e nello sviluppo dell'azione drammatica. L'argomento era di quelli che facevano vibrare nel poeta le fibre più riposte del cuore; di quelli che più tardi dovevano suscitare in lui un nuovo affetto e condurlo ad una forma nuova e individuale.

Con tutto questo, però, le proporzioni e l'economia del lavoro non ne permettevano la rappresentazione.

A quello tenne dietro nel 1829 un *Pouchkine*, in cui, per costringere l'azione nei limiti angusti del dramma tragico moderno, dovette il Cossa far violenza a sè stesso, e riuscì troppo bene. Il dramma visse poco, e morì senza che nessuno se ne accorgesse.

Del *Beethoven*, rappresentato al teatro Niccolini (1870), opera giovanile, rabberciata alla meglio per condurla sulle scene, non giova parlare. C'erano dei brani deliziosi, delle idee elevate, dei dialoghi ben condotti.... ma quello solo non basta a riempire cinque atti che non finiscono mai!...

Avemmo poi *Monaldeschi* e *Sordello*, ambedue rappresentati sui teatri di Firenze; e più tardi

ancora - sempre nel campo del dramma tragico - *I Borgia, Cecilia, I' Napoletani del 1799*, di cui discuteremo partitamente.

1° Gennaio 1872.

Pare, a giudicarne almeno dai fatti, che l'idea di trasportar sulla scena gli avvenimenti, i caratteri, i personaggi di cui già si è giovata la storia, sia un'idea piena di seduzioni ineffabili e di segreti incoraggiamenti pei giovani studiosi che la letteratura contemporanea porge in tributo ogni anno al feroce Minotauro del teatro.

Quel trovare un argomento bell' e preparato e bell' e fatto nelle pagine eterne che Cicerone proclamava maestre della vita, quella balìa di scegliersi i caratteri già delineati e dipinti, quella beatitudine di saper pronto e obbligatorio lo scioglimento del nodo, la catastrofe, la chiusa del quinto atto, sono, non v'ha dubbio, una gran tentazione per i peccatori inesperti; senza contare che c'è una specie di poesia, un sentimento arcano di inspirazione, un colore di ortodossia letteraria a trattare un argomento già santificato dal favore di monna Clio, per farne omaggio a un'altra delle nove sorelle, alla fiera e sdegnosa Melpomene.

È forse per effetto di cotesta superstizione scolastica, di cotesto classico ascetismo giovanile, che

noi vediamo ogni anno un gran numero di scrittori novelli, incamminati verso il teatro, pigliare le mosse dal dramma storico e dalla tragedia, crudelmente ingannati da quel bugiardo miraggio letterario che dipinge a' loro occhi come vicina, fresca, ridente, e di facile accesso quell'oasi desiata che è invece lontana, nascosta, e quasi inaccessibile in fondo in fondo al più spinoso e malagevole cammino.

Eppure, un buon dramma storico è forse nell'arte drammatica quello che nell'arte poetica è un buon sonetto.... la cosa più difficile e più rara che al mondo sia.

Innanzi tutto è mestieri scegliere nella storia un buon argomento drammatico; intendo dire, un fatto che contenga in sè tutti gli elementi del dramma: l'azione e la passione, l'interesse e l'intreccio, un periodo preparatorio e positivo, un periodo di movimento e d'incertezza, una catastrofe improvvisa e inaspettata. Sceglier bene cotesto argomento è faccenda da maestri e non da scolari. Pescare l'episodio di Romeo e di Giulietta nel mare tempestoso delle intestine discordie medioevali, trar fuori Ernani dalla storia di Carlo V, sono fortune a meritare le quali basta appena chiamarsi Shakespeare e Victor Hugo.

E poi bisogna dipingere il fondo del quadro; bisogna rendere con evidenza e con verità il momento storico in cui si passa l'azione; richiamare

indietro il tempo per rintracciare nel cupo suo seno un'epoca, un secolo, perduti per sempre; far rivivere un popolo, far risuscitare un' idea, far spiccare l'elemento dominante in una società che non è più; ritrovare un linguaggio, un costume, un pensiero essenzialmente diversi dai nostri.

E poi su questo fondo bisogna delineare dei ritratti: dei ritratti d'uomini conosciuti, di guerrieri, di eroi, di ministri, di sovrani, di pensatori profondi, di politici astuti, di conquistatori violenti; ritratti di gente che tutto il mondo conosce di già, che i libri hanno reso popolari, che le litografie hanno sparpagliato in tutte le scuole e in tutte le case, che i più famosi pennelli hanno dipinto su tante tele immortali.

Che un giovine studioso, un principiante, un nuovo arrivato voglia, proprio per gusto, avvolgersi alle gambe un sì gran numero di catene per rendere più difficile e più pericoloso il suo primo ballo sulla corda tesa del teatro: cotesto è in verità un enigma ch'io non mi attento di decifrare. Certo il coraggio è una nòbile qualità, certo l'ardire si conviene ad un giovane conscio delle proprie forze e de' proprii studii; ma ad ogni modo questo pigliare il mondo alla rovescia, questo voler cominciare là dove non è sempre facile finir bene, quest'incaponirsi a pensare come Mazarino, a parlare come Cristina di Svezia, quando sarebbe tanto più facile pensare e parlare come il signor

Giuseppe e la signora Marianna che s'incontrano ogni sera in conversazione; mi pare, a me, piuttosto che un ardire, una temerità.

Comunque sia, dacchè ognuno è libero de'suoi gusti e conosce mezzogiorno al proprio orologio, il signor Pietro Cossa ha fatto benissimo a scegliere un dramma storico per palestra delle prime sue armi, e la morte del marchese Monaldeschi per argomento del suo dramma storico rappresentato al teatro Niccolini.

Chi dice Monaldeschi, dice Cristina di Svezia: la donna più strana, la regina più enigmatica, il carattere più bizzarro che traversasse il suo secolo, così fecondo di strane donne, di enigmatici sovrani, e di bizzarri caratteri per la storia.

Nessuno ha mai saputo dire perchè la figlia di Gustavo Adolfo abdicasse la sua corona a favore del cugino, e vagasse poi per diversi Stati d'Europa tramando congiure e preparando rivoluzioni per impossessarsi di nuovo dello scettro abbandonato. Nessuno ha rivelato ai posteri curiosi il perchè la discepola di Cartesio facesse ad Inspruck solenne abiura della fede paterna e offrisse le insegne regali alla Santa Casa di Loreto, per domandare più tardi licenza al Papa di comunicare una volta all'anno coi luterani aborriti e maledetti.

Cotesta donna incomprensibile, cotesta regina paradossale, che madama di Motteville aveva

paura *di non poter guardare senza ridere*, tornò fatale a più d'un letterato che, lei viva, volle avvicinarsi all'augusta viaggiatrice, e lei morta scelse il suo nome e i casi suoi a soggetto de' proprii lavori drammatici. Renato Descartes, che non arrivò certo a persuaderle la sua filosofia, si lasciò morire sul più bello della sua dimestichezza con lei. Gassendi, cui ella assegnò una pensione, non ebbe tempo di godersela a lungo e morì pria di tornarsene a casa.... e Federigo Soulié - per non parlare d'altri molti e più oscuri fra i drammaturgi antichi e recenti - le dovette il primo gran fiasco che contristasse l'animo suo dopo gli splendidi trionfi del Teatro francese.

La memoria di quella gran caduta fu sempre presente alla mente irritata del povero Federigo, anco quando la splendida fortuna del romanziere era già venuta a consolare le sventure del drammaturgo; e più d'una volta ei raccontò nelle pagine de' suoi libri le torture sofferte per la sua *Cristina* fischiata e vilipesa, *all'ombra maledetta di quel sipario, nel fondo oscuro di quel teatro; in quello spazio ristretto dove il poeta, nell'ora della prima rappresentazione, passeggia solo, tradito dalla fortuna; per quell'ora eterna in cui si spengono una ad una le sue speranze, le gioie della famiglia, i trionfi degli amici.... e gli sguardi della donna adorata.*

Anche il signor Cossa - e me ne duole per lui,

giovane d'ingegno non comune e di studi coscienziosi e severi - avrebbe provato coteste ineffabili torture se si fosse trovato, venerdì sera, alla rappresentazione del suo dramma storico al teatro Niccolini di Firenze.

Il dramma cadde a precipizio, nè valsero a salvarlo dall'estrema ruina tutto il talento di Alamanno Morelli, tutta l'intelligenza di Virginia Marini, tutta la buona volontà di un pubblico evidentemente ben disposto e imparziale.

Il *Monaldeschi* del signor Pietro Cossa cadde precisamente per ragioni affatto opposte a quelle che motivarono la caduta della *Cristina* di Federigo Soulié. Il dramma francese peccò di eccesso, il dramma italiano ha peccato di difetto; quello fu un mostro informe, un'opera violenta, un lavoro più somigliante a un sogno spaventoso che a un dramma commovente: questo è stato una copia semplice e quasi infantile d'un modello scolastico, un'opera sfiaccolata, snervata, povera e malaticcia; una novella, un raccontino.... l'uffizio dei morti sulla tomba del Monaldeschi buon'anima sua.

Soulié trasformò il castello di Fontainebleau in una caverna di briganti, profanò cogli avvelenatori e coi sicarii di professione il palazzo di Francesco I, del Primaticcio, di Leonardo da Vinci, quel soggiorno di tutte le grazie e di tutte le eleganze, dove aveva regnato la dama di Sem-

blancay, dove aveva sospirato la bella Gabriella, dove avea cantato Corisandra, dove tanti principi e tanti eroi, tanti ministri e tante favorite aveano lasciato memorie vive del loro nome: da Enrico IV a Luigi XIII, da Sully a Richelieu, da Antonietta de Pons a Jacqueline de Beuil.

Il signor Cossa ci ha mostrato un Fontainebleau senza storia e senz'arte; un Fontainebleau piccinino, spopolato, silenzioso; dove le regine, ospiti del re di Francia, vivono come la moglie d'un deputato in una locanda della capitale, dove i paggi annunziano l'arrivo del *Mazarino* e gli fanno fare anticamera, mentre lasciano penetrare *Santinelli* nelle stanze reali senza un inciampo a questo mondo; un Fontainebleau dove il Cardinale Ministro spedisce gli affari di Stato più gelosi e più segreti in compagnia di quello stesso Santinelli, oscuro gentiluomo della regina Cristina, unico e solo consigliere, segretario, confidente e *alter ego* del grand'uomo.

Soulié fece più oscure a bella posta le tinte del quadro, e mise in scena una Cristina svergognata e lussuriosa, avvelenatrice, e omicida; un Monaldeschi traditore, vigliacco, insolente, e *ladro* dei diamanti della regina; un Santinelli falsario, assassino, e fraudolento; un Merula, brigante e sicario; un Landini avvelenatore di professione; il sig. Cossa ci ha dato una Cristina tutta affetti e tutta sentimento, un Monaldeschi roseo, elegante,

poetico, e occupato unicamente a sospirare; un Santinelli incerto, scolorito, tranquillo, e indeciso sempre fra il gusto di rimanere un galantuomo e l'utile netto di diventare un birbante.

Nel dramma di Soulié, il padre Lebel nega l'assoluzione perfino a Marianna di Weimar, la casta e delicata fanciulla; nel dramma del signor Cossa il padre Lebel assolve tutti, perfino Monaldeschi, perfino Cristina, traditore il primo, l'altra omicida.

Soulié aveva tentato di vincere con la violenza, con l'energia, con lo scoppio ed il cozzo di tutte le passioni umane buone e malvagie; il signor Cossa ha ritentato la prova con la pace, con la tranquillità, con l'assenza d'ogni tumulto e d'ogni violenza. Il suo dramma procede nei primi quattro atti liscio liscio e freddo freddo, come una processione di seminaristi intorno a un altare delle Quarantore. Un monologo, una scenetta a due, un altro monologo, un'altra scenetta a due: la regina ama Monaldeschi, Monaldeschi ama Maria di Weimar, Santinelli ama sè stesso, la regina sospetta che Monaldeschi non l'ami, Monaldeschi sospetta che Santinelli ami Maria, i due gentiluomini si guardano in cagnesco e si sfidano al primo atto, si sfidano e si guardano in cagnesco al secondo atto, si guardano e si sfidano al terzo atto.... e non si battono neanco al quinto; finchè Monaldeschi muore assassinato. E questa è l'azione del dramma, e questi i caratteri, e questo l'intreccio.

Tutti i personaggi restano da principio a fine nella medesima identica posizione, uno di fronte all'altro, nessuno e nulla si muove, nè le persone nè le idee; è una partita di scacchi senza mosse, coi pezzi incollati sullo scacchiere.

Cristina sospira d'amore, e va in furie di gelosia, e pensa a lasciare la Francia per vivere sola con Monaldeschi suo.... lei, l'amica di Grozio e di Samuele Bochart; non cura le feste e le solennità artistiche della Corte francese, lei, la protettrice di Marco Meibom, di Claudio Saumaise, di Giorgio Lily.... non si occupa delle novelle del mondo politico, lei, che fece pubblicare le prime gazzette ad Andrea Celsio e a Gabriele Naudé.... e sogna una capanna e il cuore dell'amante, lei, che invidiava al gran Condè le sue vittorie; e tutto questo mentre gli Olandesi prendevano possesso della nuova Svezia; e il successore di Cristina, perduta la Pomerania, ritardava a lei i pagamenti, ond'ella divisava riconquistare il suo trono!

Monaldeschi è una figura nulla. In quella persona del dramma nè vizi, nè virtù, nè viltà, nè valore; egli non ha una linea, nè un segno, nè un colore speciale che lo distingua da Santinelli; nullo come lui, volgare come lui, indistinto, scolorito, impersonale come lui.

Innamorato di Maria, promette mari e monti alla fanciulla, e non muove un passo per sottrarre

lei e sè alle vendette di Cristina; gonfio d'odio per Santinelli, non muove un dito per allontanare il nemico; l'uno e l'altro si sfogano in isdegnose parole, in occhiatacce gelose, e restano lì. Non si sa se son vili, non si capisce se son generosi; paiono fratelli gemelli, nati a un parto dalla infingardaggine; e l'uno è protagonista del dramma solo perchè muore al quint'atto, ma non per altra cagione.

E qual cattivo genio, quale infernale tentazione consigliò poi il signor Cossa a introdurre nel suo dramma quella grande figura del Mazarino, impiccolita così e tanto guasta e immiserita, da far fare al gran Cardinale quella parte insulsa e sconclusionata di palese cortigiano della Regina svedese e di occulto nemico di lei?

Mazarino, ligio in apparenza a Cristina, e chiedente a lei la mano di sposa a nome del suo re? E a che pro, e a che scopo, e a quale effetto! Forse dopo la pace di Westfalia, per cui la Svezia divenne Stato dell'Impero, era interesse della Francia aiutarla a prendere una rivincita contro quelle stipulazioni che erano state principalmente opera sua? Forse per la gloria del giovane monarca francese era mestieri un'alleanza con una regina spodestata, screditata, bizzarra, tenuta come pazza dai savi del suo tempo? Forse Mazarino ambiva per Luigi XIV la corona di Polonia, invano ambita dalla Svedese? O agognava,

in quel tempo di prosperità per la Francia e di pace nell'occidente d'Europa, a entrare nel feroce caos di guerre e di esterminio che desolava il Settentrione, agitato dalle gare dell'elettore di Brandeburgo, di Carlo X e del transilvano Ragotzki?

Bene ad altro pensava in quell'anno l'astuto cardinale che ai fianchi del suo re, - così debole agli assalti della bellezza e dell'amore, e appena appena distaccato dalla bella D'Argencourt dai biondi capelli e dagli occhi cerulei; e dalla dissoluta Beauvais, - aveva posto le proprie nipoti Olimpia e Maria; la prima delle quali andò tanto innanzi nel suo intrigo amoroso col sovrano adolescente, che il loro reciproco affetto divenne presto *une grosse affaire qui préoccupa la ville et la cour,* talchè *la reine Christine, voulant faire sa cour au cardinal, en dit son avis sans façon; en vantant fort les agréments d'Olympe et en disant que ce serait fort mal de ne point marier au plus vite deux jeunes gens qui se convenaient si bien!*

Valeva ben la pena di evocare l'ombra dell'astuto italiano per farle fare così magra prova di talento politico; e certo se la furberia profonda e la dissimulazione di cui lo accusano le *mazarinate* dell'epoca non avessero altre prove che quelle escogitate dal signor Cossa, noi stenteremmo a capire come avessero potuto i poeti della Fronda scrivere i loro *Virelays sur les vertus de sa Faquinance.*

Il est de Sicile natif,
Il est toujours prompt à mal faire,
Il est fourbe au superlatif;
Il est de Sicile natif,
Il n'est qu'à son bien attentif,
Le peuple ne cesse de braire;
Il est de Sicile natif,
Il est toujours prompt à mal faire.

Ma lasciamo di parlare di storia, e parliamo d'arte; parliamone almeno a proposito del quinto atto del *Monaldeschi* del sig. Cossa; il quale non vorrà aversi a male di critica così lunga, così minuziosa, così spigolistra, unico modo che resti a noi poveri paria del giornalismo letterario, per dare un attestato di affetto e di stima ad un giovane autore cui vogliamo augurata miglior fortuna, che crediamo atto a fare e a far bene, e da cui il teatro italiano spera prima o poi qualche cosa di veramente buono e lodato.

Il quinto atto del dramma non aggiunge nulla alla povera tela che si svolse nei primi quattro. Cristina, unicamente preoccupata de' suoi gelosi furori, ha ormai saputo la verità sulle colpe dell'amante infedele, e l'ha saputa dalla bocca stessa della sua rivale, dalle labbra innocenti di Maria di Weimar, in una scena del quarto atto che è davvero una bella scena, una scena drammatica una scena inspirata, splendida di poesia, eletta di forma, nobile di concetto. Ella sa tutta la verità e ha fermo di dar morte al traditore. E lo

chiama a sè, e gli annunzia freddamente, sorridendo e motteggiando che l'ultima sua ora è vicina. Dal padre Lebel, frate trinitario lo fa prima riconoscere, poi confortare alla morte. Monaldeschi prega. Cristina non si sa perchè s'intenerisce e quasi perdona; poi non si sa perchè, senza che nulla di nuovo le si riveli, torna ad inferocire, ripete la condanna e s'allontana furente. Entra Santinelli. Ei viene finalmente a misurar la sua spada con quella del rivale. Lo chiama, quegli lo segue, e appena posto il piede fuor della sala, Monaldeschi è trafitto da un pugnale, e torna moribondo a spirar sulla scena, ove Cristina ricompare ad un tratto per rimproverar Santinelli di aver colpito *senza attendere il cenno.* Sopraggiunge Mazarino; e lì su due piedi, a cinque minuti forse dall'ora del delitto, annuncia alla regina in nome di Luigi XIV ch'ella è per sempre esiliata dalla Francia. Mazarino è decisamente un ministro senza senso comune.

O io m'inganno a partito o cotesto quinto atto solo basterebbe a giustificare la caduta del dramma. Quella regina decaduta e spodestata che a sangue freddo condanna a morte un uomo, colpevole soltanto di non amare in lei una druda volgare e gelosa; quel delitto senza scuse e senza pretesti, commesso a sangue freddo, premeditato e compiuto quasi sorridendo; quel frate senza energia, quel Monaldeschi inerte e avvilito, quel

Santinelli dubbio e fluttuante fra il gentiluomo e il carnefice; e poi quel tardo pentirsi di Cristina, e quel sopravvenire del Mazarino con una sentenza d'esilio, evidentemente preparata per lo innanzi, tuttociò non è artistico, non è storico, non è drammatico, non è serio... è assurdo, è falso,... fosse anche vero.

Bene altrimenti drammatico è il quinto atto della *Christine à Fontainebleau* di Alessandro Dumas, che fu tanto applaudita al medesimo teatro coi medesimi attori e innanzi allo stesso pubblico, quindici giorni dopo la caduta inonorata della *Christine* di Soulié. In cotesto lavoro la regina di Svezia, interpretando a suo modo la sovranità riserbatasi sui suoi cortigiani nell'atto di abdicazione, ha condannato Monaldeschi nel capo perchè traditore al suo Sovrano, traditore al suo paese, ladro, omicida, e avvelenatore; l'ha condannato perchè s'è opposto segretamente a' suoi progetti di nuovo regno; l'ha condannato malgrado l'amore che sente per lui, malgrado l'amore che crede egli nutra profondo per lei; l'ha condannato perchè merita morte.

Ma Monaldeschi, vile e bugiardo, fa un ultimo tentativo sul cuore della sua regina. L'abile adulazione di quel serpente cortigiano, il fuoco amoroso di quegli occhi, l'eloquenza di quel labbro mentitore risvegliano nel cuore della regina la mal sopita fiamma; que' sospiri ardenti, quella

vita disputata al boia come si disputa l'amante al rivale, vincono la donna, vincono la sovrana, ella perdona il tradimento politico, ella ingiunge al frate Lebel di allontanarsi.... e allora, mentre gioisce dell'amore vittorioso, allora un nome, un sospiro, un grido, un nulla rivelano a costei che ella fu tradita anche nel suo affetto, tradita nel suo cuore, tradita nella sua bellezza, insultata, perduta.

Una rivale! Ah!... tutto allora si rompe, tutto scoppia, tutto ruina!... Uccidete.... uccidete.... e quando Monaldeschi è già ucciso: *qu'on l'achève!...* E così l'uccisione appare artistica, e drammatica, e quasi scusabile; e la scena è bella, perchè è la passione che accieca, è l' amore che colpisce: l'amore che getta il suo grido supremo di angoscia, di rabbia, di disperazione!...

Non diciamo di più!... ormai l'oblìo pesa così sulla *Cristina* fischiata di Soulié, come sulla *Cristina* applaudita di Dumas... e sulla *Cristina* zittita del signor Cossa.

Il signor Cossa ha scritto il *Nerone*, un lavoro che rivela in lui, benchè non lodato, doti invidiabili e invidiate che ci fanno augurar bene dell'avvenire. All'autore del *Nerone*, si può, si deve perdonare il *Monaldeschi*.

Vorrei dir degli artisti, ma è tardi oramai per dirne degnamente. Inaugurerò l'anno nuovo parlando di Alamanno Morelli, quasi ponendo sotto

l'invocazione del suo nome il nuovo periodo drammatico del teatro italiano; e parlando della Virginia Marini, di quell'attrice senza rivali, di quell'intelligenza che comprende tutto, che completa tutto, di quel sorriso eloquente da cui lo spirito lampeggia; di quegli occhi pieni di fuoco di cui ogni scintilla accende in platea una striscia di polvere; di quella voce così dolce, così ritmica, così melodiosa, che fa domandare a che cosa può servire la musica!

E non parlerò nè ora nè mai della commedia del signor Giovagnoli, *Un Angelo a casa del diavolo,* applauditissima al teatro Alfieri. Sarebbero parole sprecate.

Un Angelo a casa del diavolo è un Angelo che sta bene dove l'ha messo l'autore.... al teatro Alfieri. Che non esca di lì per carità.

10 Giugno 1872.

C' era una volta (e domando perdono ai miei cortesi lettori della libertà grande che mi piglio di cominciare colla formula tradizionale delle novelle della nonna).... c' era una volta un dabben uomo, e costumato, e timorato di Dio; che avendo da parlare a un ministro per certe sue faccende particolari, gl' indirizzò una lettera concepita a questo modo: « Onorevole signor Ministro, avrei bisogno di dire *una parola* all'Ec-

cellenza Vostra per un affare urgentissimo. Prego perciò Vostra Eccellenza ad accordarmi, sabato prossimo, un' udienza di *due ore.* »

Così precisamente il signor Pietro Cossa, volgendo in animo di declamare al pubblico italiano un *Sirventese* di cinquantacinque versi, invitò addirittura il prossimo suo alla rappresentazione d'una tragedia in cinque atti, lunga come la quaresima per chi aspetti di sposare a Pasqua d'uova.

La tragedia è intitolata *Sordello,* e il signor Cossa l'aveva perpetrata Dio sa quanto tempo fa, nel periodo preistorico, nei tempi caòtici e caliginosi che furono innanzi alla creazione del *Nerone,* quando la giovane fama del poeta romano galleggiava ancora sulle morte acque dell'abisso, *spiritus.... ferebatur super aquas,* e nella testa del drammaturgo le cose fredde pugnavano colle calde, le umide colle asciutte, le molli colle dure, quelle senza peso alcuno con quelle di molto peso:

Frigida pugnabant calidis, humentia siccis,
Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.

La tragedia nuova - che è poi veramente, come io diceva, una tragedia vecchia - appartiene alla categoria delle cose fredde, delle molli, delle *sine pondere.* Ci si sente l'affanno della fatica durata da un paio di polmoni troppo giovani a gonfiare un pallone troppo grosso; c' è lo stento del tirare

in lungo quel che sarebbe finito in un batter d'occhio; c'è la povertà nell'invenzione della favola, l'imperizia nell'intreccio degli avvenimenti, c'è lo spasimo del parto immaturo nella creazione dei caratteri che nati innanzi tempo appaiono rachitici, scoloriti, sfiaccolati e cascanti da far pietà.

E sì che il soggetto, felicissimamente scelto fra i mille che s'incontrano nelle pagine delle nostre cronache medievali, era davvero uno dei pochissimi meglio acconci a fornire argomento d'una scenica rappresentazione: vuoi tragedia, vuoi dramma... ed era meravigliosamente adattato all'ingegno originalissimo, alle studiose abitudini, alla poetica fantasia del signor Cossa, che sa vestire di così splendida forma i più generosi sentimenti di gloria, i più caldi e smaniosi vaneggiamenti della passione, i più dolci e soavi sospiri amorosi. I casi miserandi dell'avventurosa e travagliata esistenza del Trovatore mantovano paiono fatti apposta per l'arte e per la scena. Di lui narra la storia appena tanto che basti a farci sapere ch'ei fu uomo non volgare e non indegno di chiara rinomanza, e – per alta ventura e per grande sventura sua – mescolato in qualche modo alle politiche vicende che travagliarono nel secolo decimoterzo questa nostra patria italiana. Ma tutto è oscurità, tutto è incertezza, tutto è dubbio insolubile ed insoluto quel che si riferisce ai

casi particolari della sua vita. Nè il *Liber chronicorum sive memoriale temporum de factis in marchia et propre marchiam tarvisinam* di Rolandino da Padova, nè il Poema in versi italiani di Bonamonte Aliprando, nè la *Storia di Mantova* del Platina, nè la *Storia universale* del Cantù, nè le Biografie de' trovatori provenzali riferite dal Raynouard, nè gli *Studii* del Fauriel, nè la *Tesi* del Gidel, nè il Libro dottissimo del Galvani, nè la *Vita di Ezzelino* del Gérard, nè la *Storia degli Ezzelini* di Giovan Battista Verci, nè il Commento alla *Divina Commedia* scritto da Benvenuto da Imola, nè Nostradamus, nè il Crescimbeni, nè altri prima o dopo di loro hanno saputo lasciarci securo documento della vita pubblica di costui, che fu certo uno de' più nobili ingegni del suo tempo.

Fu egli guelfo come pare dalla tragedia del signor Cossa, o ghibellino come ce lo fa credere l'omaggio reso al suo nome dall'Alighieri? S'acconciò egli come familiare nella reggia di Ezzelino, secondo scrive Bonamonte Aliprando; o fece liete de' suoi canti le castella del conte Ricciardo da San Bonifacio, stando a quel che narra Rolandino da Padova? Sposò egli Beatrice, sorella del tiranno di Verona; o rapì Cunizza già moglie del Conte guelfo e innamorata di lui? Con sue male arti sedusse la bella fanciulla, come ne fa fede Nostradamus; o da lei fu sedotto, come

attesta Benvenuto da Imola? Fu prode in guerra e valoroso in arme, come accennano le storie del Platina; o fu d'animo fiacco e di spiriti poco bellicosi, come appare dalla famosa *tenzone* di Bertrando d'Alamanon? Come visse, come morì? Misteri... cui si cercò invano finora una credibile spiegazione. Tanto meglio per il poeta drammatico, che a questo modo ha piena balìa di giovarsi a suo talento dell'elemento storico così incerto e dubbioso; e può, secondo i bisogni e secondo i capricci della sua favola, mescolare il fantastico al vero e innestare la poetica finzione alla storica realtà.

E quanto è povera la storia, tanto è ricca la leggenda che di Sordello narra cose meravigliose e avventure infinite, e pietosi avvenimenti, e casi nuovissimi e strani. Lui celebrarono le rime e le prose di Dante che quell'anima *altera e disdegnosa* pose a scontare i peccati in Purgatorio, per salire più tardi alle sfere celesti ove la fantasia del Poeta avea collocato Cunizza nel cielo di Venere; lui rammentano le strofe de' trovatori suoi compagni; lui poeta, soldato, amante, cortigiano, giurisperito ed artista, salutano le cronache de' contemporanei e le scritture de' posteri; lui vincitore ne' tornei, lui trionfatore nelle *tenzoni*, lui desiderato nelle reggie de' principi italiani, lui accolto con ogni maniera di onori alla Corte di Francia, lui gentil cavaliere sospiro delle dame

mantovane e delle donzelle di Padova, lui coperto di fiori, di lauri, di doni, di sorrisi, di carezze, da un popolo infinito delirante dietro le sue canzoni, lui tenuto in grande stima e in pregio grande dai dotti pei libri scritti nell'idioma latino e nel provenzale, dal *Thesaurus thesaurorum* fino alla narrazione del *Progrès et avansament dels Reys d'Aragon en la Contat de Provenza.*

Qual meraviglioso campo d'azione, che ricca sorgente di finzioni drammatiche e di poetiche fantasie, per un ingegno potente, per una mente colta, per un'intelligenza artistica come quella del signor Cossa, era e poteva essere nella vita e nei tempi di Sordello mantovano: in quel periodo meravigliosamente vario, fecondo, avventuroso, poetico, pieno di fasti e di miserie, di fortune e di rovesci, di splendore e d'abiezione, di grandezza e di viltà, d'entusiasmo e di sbigottimento; in quel secolo che salutò cinque volte i guerrieri crociati mossi al conquisto de' Luoghi Santi, che vide sorgere e cadere tante repubbliche e tanti principati, che giubilò in tante splendide feste e pianse lacrime di sangue in tante orribili guerre civili, che udì i primi vagiti della libertà e le prime minaccie dell'Inquisizione, che lesse la prima *carta* comunale e il primo *codice* legislativo, che rinnovò la *lega lombarda* e rinfocolò le maledette ire feudali, che ebbe i discendenti degli *assassini* del Vecchio della Montagna,

e i cavalieri templarii, i tornei e le corti d'amore, la cavalleria e le società segrete, le prime feste pubbliche e i primi teatri, le prime biblioteche e i primi poemi; che ascoltò i trovatori in Provenza, i poeti in Sicilia, i *Minnesinger* in Germania; che nell'albo dei fasti dell'umanità segnò i nomi di Dante, di Arnolfo di Lapo, di Cimabue, di Giotto, di Niccola Pisano, e che nella splendida reggia di Federigo II re, guerriero, artista e poeta, sulla incantevole spiaggia siciliana, all'ombra degli aranceti e de' lauri, sentì suonare i canti d'amore nella dolce favella italiana sulle labbra di Ciullo d'Alcamo, di Guido Guinizzelli, de' due Colonna e di quel di Lucio Drusi del quale Agatone suo pronipote potè esclamare con nobile orgoglio:

Se 'l grande avolo mio, che fu 'l primiero
Che 'l parlar sicilian giunse col nostro,
Lasciato avesse un'opera d'inchiostro
Come sempre ch'e' visse ebbe in pensiero,
Non sarebbe oggi in pregio il buon Romiero
Arnaldo Danïel nè Beltram vostro;
Chè questo de' poeti unico mostro
Terrìa di tutti il trionfante impero.

Curiosa età.... in cui tanto dolce era il vivere e tanto glorioso il morire, così appassionati erano gli amori e gli odi così truculenti, sì carezzosa la parola e sì rude il costume, tanto pregiato lo spirito e tanto signoreggiante la forza! Strano

miscuglio della vecchia barbarie e della civiltà nuova da cui insiem colla lingua doveva sorgere per l'Italia il primo sentimento della nazionalità, oscuro, confuso, inconscio di sè, male interpretato e peggio compreso; eppure forte, potente, e destinato, una volta uscito dal nulla, a non rientrarci mai più. La cavalleria – *nobilissimo ordin seculare, Del qual proprio è nemico Onta dicere e fare villania,* come cantava fra Guittone d'Arezzo, – gittava inconsapevole e non volente, colla dottrina dell'aiuto al debole ed all'oppresso, i primi semi della fratellanza moderna.... e le Crociate mescolando i popoli, accomunando le aspirazioni, modificando i costumi, facevano risuonare i vaticinii della nuova stagione sociale insieme alle canzoni dei trovatori che celebravano il ritorno degli zeffiri, il risvegliarsi della natura, e la primavera del tempo e dell'amore. Sentite un po' come cantavano quei poeti guerrieri, che il secolo decimoterzo vide tante volte gettare a terra la cetra per dar di piglio alla mazza ferrata:

Al novel tempo e gaio del pascore
  Che fa le verdi foglie e e' fior venire,
  Quando gli augelli fan versi d'amore
  E l'aria fresca comincia a schiarire,
  Le pratora son piene di verdore,
  Li verzieri cominciano ad aulire,
  Quando son dilettose le fiumane
  E la gente comincia risbaldire.

Ed io, stando presso a una fiumana
In un verziere, all'ombra d'un bel pino,
D'acqua viva aveavi una fontana
Intorneata di fior gelsomino;
Sentia l'aire soave a tramontana,
Udia cantar gli augelli in lor latino;
Allor sentio venir dal sen d'amore
Un raggio che passò dentro dal core
Come la luce appare in sul mattino.

Or come mai il sig. Cossa, che pur seppe trarre una commedia dagli *Annali* di Tacito e dalle pagine di Svetonio narranti la turpe e sanguinosa epopea Neroniana, riuscì qualche anno prima a cavar fuori una tragedia in cinque atti dai mottetti, dalle cobbole, dalle canzoni e dai serventesi de' trovatori che Guido d'Uissel raffigura tutti in sè stesso, vagante pei lieti e ombrosi boschetti siciliani, occupato a trovare un motivo di musica per un sonetto e a dar la caccia alle belle fanciulle?

L'autre, jorn per avantura,
M'anava sol cavalcan,
Un sonet notan,
Et trobei toza ben estan.... (1)

Una commedia per Nerone, una tragedia per Sordello! Non si direbbe questo un paradosso,

(1) L'altro giorno, per caso, me ne andavo solo cavalcando, e mettendo in musica un sonetto; e trovai ragazza bene stante....

un giuochetto, una bizzarria fatta per passar la mattana, per vincere una scommessa, o per parere originale? Eppure non è così.... tutto il segreto dello strano caso sta in questo: che *Sordello* nacque prima di *Nerone*, quando il signor Cossa era più giovane e obbediva a quella legge comune che altra volta mi venne fatto di avvertire e di studiare.

La gioventù studiosa, quella che ha o crede di avere la scintilla del genio, comincia quasi sempre colla tragedia. Ella inciampa quasi senza addarsene nell'errore di pigliare tutte le cose sul serio, d'esagerarsi l'importanza di certi fatti o di certi personaggi, d'innamorarsi d'un soggetto, d'appassionarsi per un principio o per una dottrina o per un paradosso, di scaldarsi il sangue al fuoco d'una facile indignazione contro le ingiustizie de' potenti, i delitti dei tiranni, le sventure dei popoli, e i sacrifizi delle vittime. È una specie di cavalleria letteraria, per la quale il novello scrittore giura di correre in lungo ed in largo la landa infinita della poesia, a riparare i torti, a difendere la vedova ed il pupillo, a combattere il drago, la chimera, e tutte le altre bestie più o meno favolose che mangiano i pargoletti e consumano le verginelle.

Che ciò sia vero, ne abbiamo tutto giorno una prova in quell'affaccendarsi di scolaretti, di impiegatucci, di dottorini e di baccellieri che schic-

cherano giù la loro brava mezza dozzina di tragedie in versi sciolti.... sciolti da ogni legame di rima e di ragione, non appena il babbo o l'amico, in occasione del loro giorno onomastico, ha regalato loro l'inevitabile calamaio di bronzo dorato e la tradizionale penna di ferro a manico d'avorio.

Ma a misura che l'uomo corre innanzi nel cammin della vita, quando comincia ad accorgersi della nullità, della vanità delle cose e delle persone che eccitavano prima nell'animo suo la pietà od il furore; quando si vede che la gente odiata era appena ridicola, e meritava più il disprezzo che l'ira; allora, chetati i ruggiti, s'ode scoppiettare il cachinno, alle declamazioni succedono gli scherzi, si cade pian pianino nell'eccesso contrario, si ride di sè e d'altrui, si dipinge l'umanità dal suo lato piccino, gretto, grottesco; e si fa una commedia, figlia di quel disgusto sdegnoso e di quella mortale tristezza che paiono sorriso e sono dolore.

Era naturale che anche il signor Cossa cominciasse col mettere insieme il suo scampolino di tragedia.... soltanto non so vedere il perchè egli abbia voluto proprio adesso metterla fuori ed esporla alla terribile prova della scena; dopo averla tenuta tant'anni nascosa negl'inviolati recessi del suo gabinetto di studio.

Il signor Cossa ha avuto anch'egli, secondo

me, il primo torto imperdonabile e maiuscolo di attaccarsi ad un argomento rifritto, e di indurre sulla scena quei personaggi che mutano nome, e stato, e carattere, e vestito cento volte l'anno, da tre o quattromil' anni a questa parte; e son sempre quei medesimi.

Ma avete un bel vestirli di velluto e di seta, avete un bel farli muovere in una reggia o in un chiostro, avete un bel farli parlare in magnifici versi, sonori, armoniosi, inspirati, eleganti; tant'è, i personaggi della favola rivelano l'origine ogni tantino, spirano volgarità da tutte le cuciture dell'abito dorato, e rimangono sempre tipi comici, *amorosi*, *caratteristi*, a dispetto dell'abito, del battesimo e della poesia.

La tragedia del signor Cossa, nata in cotesto peccato originale, non ha potuto redimersi dalla maledizione comune. *Ezzelino da Romano*, *Cunizza*, *Sordello*, il *Conte di San Bonifacio*, *Giovanni da Vicenza*, e l'astrologo *Bonatti* sono figure tagliate sul modello tragico di tutti i giorni; profili schizzati sull'esemplare del più insulso, del più dilombato, del più scolastico classicismo, e disegnati sopra un fondo romantico preso a prestito dalla storia del medio evo. La forma fa a' cozzi col fondo, le figure stuonano sul paese, il quadro si ribella alla cornice.

Ezzelino è il solito tiranno delle tragedie greche, andate a male, dolce pasta d'uomo, di fratello e di

padrone di casa, che si lascia dire un diluvio d'insolenze, che mangia imprecazioni a colazione, a desinare e a cena; che lascia aperto l'uscio a chi vuole andare e venire, ed è dotato di tanta pazienza da disgradarne santo Giobbe. Nelle sue sale, proprio sotto il suo naso – pel quale lo menano in giro quanti hanno le mani e la voglia di adoperarle – si cospira, si fa all'amore, si giura la sua morte senza ch'egli se ne dia per inteso, nè muova un passo, nè alzi la voce per gridare: chi va là!

Cunizza è una cara fanciulla, adorna di tutte le virtù domestiche e civili, ma è così pallida, scolorita, inerte, sfiaccolata e cascante, che pare piuttosto un'ombra di fidanzata che un corpo vivo e un'anima ardente.

Il *Conte di San Bonifacio*, capo di parte guelfa, è un eroe annacquato, un guerriero inerme, un *malvone,* come si direbbe oggi, da dar quindici punti al più sonnolento e pacifico dei deputati dell' estrema destra. Viene alla Corte di Verona, dietro a quel fantasma di frate che è *Giovanni* il paciere, e ha l'aria di fargli da sagrestano o da campanaio. Si annunzia giunto per trattare la pace fra i Guelfi e l'Impero, poi si dimentica d'ogni cosa.... lo smemorato ch'egli è; va a nozze a occhi chiusi, e rimane un baggeo quando s'accorge che la moglie si cura di lui come del terzo piè che non ha. *Ezzelino* lo aggira, *Giovanni* lo

inganna, *Sordello* lo rampogna; ed ei tira via come non fosse il fatto suo.

Il *Bonatti* è un astrologo chiacchierone che adombra il *Babilio* del *Nerone*, ma lo adombra con poco garbo.

Sordello è un po' meglio disegnato e colorito; ma non è un carattere, non è un tipo, non è una personalità. Ei potrebbe, ad argomento delle molte parole e delle poche cose che dice, prendere i versi del conte di Poitiers, un trovatore come lui, che incominciava le sue ballate cantando:

> *Farai un vers de dreit nen;*
> *Non er de mi ni d'autra gien....*
> Vo' fare un verso di diritto niente,
> Che non sarà nè mio, nè d'altra gente!...

Anch'egli, ambasciatore di Mantova, giunge alla Corte d'*Ezzelino* per occuparsi tutt' al più, e poco, e male, delle faccende sue proprie; e perde il suo tempo con *Cunizza,* a gran dispetto del tiranno e di quell'altro gocciolone del conte *Ricciardo da San Bonifacio;* finchè a nozze compite, quando s'accorge che non v' è più rimedio e che i versi sciolti non bastano a sciogliere il sacro vincolo del matrimonio, canta il suo serventese, e muore di veleno come deve fare ogni onesto e costumato eroe di tragedia quando s'avvicina la mezzanotte, e il campare un altro po' farebbe danno all'Impresa per l'aumento delle spese d'illuminazione.

Certo il serventese è bello, come belli sono tutti i versi del signor Cossa; ma sia detto con sua buona pace, neanco quello è al suo posto, nè sta bene in bocca di *Sordello:* sia pei concetti, sia per la forma, troppo splendida e studiata, troppo immaginosa e troppo ricca per un trovatore del secolo decimoterzo. Non che quelli di Sordello, neanco i sirventesi di Beltram dal Bornio, che sono rimasti come modello del genere, possono stare a paro di quello che ha almeno almeno tre secoli di letteratura più del dovere.

Nella tragedia del signor Cossa l'azione è nulla, l'interesse è nullo, nullo l'effetto, nulla la favola, nulli i caratteri. Non c'è che della poesia.... ma della poesia sola, francamente parlando, è troppo poco per una produzione drammatica; e un sirventese, per quanto bello egli sia, non compensa cinque atti di noia mortale.

La Compagnia Marchi, Ciotti e Lavaggi fece ogni suo potere per dare un po' di vita al cadaverino galvanizzato che aveva tra mano. Di questa, che va tra le prime nella schiera delle compagnie drammatiche italiane, vorrei pur dire qualchecosa secondo giustizia e dovere; ma già troppo lunga è questa tiritera sconclusionata, e m'è forza aspettare alla settimana futura.

Così rimanga in pace nella ignorata sua tomba il buon *Sordello* mantovano, che *bons cavaliers fo, e bons guerriers e bons donneïaire, e bons tro-*

baire, et savis, e ben parlans, e saup ben tractar mals e bens, ma non riuscì a trarre neanco un sospiro dai petti delle belle spettatrici dell'Arena Nazionale. E questo perchè chi non vive, chi non s'aiuta, chi non si agita sulla scena, non fa vivere, nè pensare, nè sentire chi s'adagia sulle panche di platea; perchè il teatro è azione, non declamazione; perchè l'affetto non divampa per le altrui belle parole, ma s'accende allo spettacolo delle altrui immeritate sciagure contro le quali gagliardamente lotta e valorosamente combatte l'eroe della scena. E come diceva Iacopo da Lentino, un altro trovatore, notaio del re Federigo:

Fino amor di fin cor vien di valenza,
E scende in alto core simigliante;
E fa di due voleri una voglienza
La quale è forte più che la diamante.

CAPITOLO UNDECIMO

Continuazione del precedente — Gli ultimi drammi tragici di Pietro Cossa — *I Borgia,* dramma di cinque atti, in versi — *Cecilia,* dramma in cinque atti, in versi — *I Napoletani del 1799*, poema drammatico in sei atti, in versi — La morte del poeta.

6 Gennaio, 1879.

E adesso, buona gente; adesso che sapete chi erano i Borgia, quanti erano, quali erano; andate a letto e bevete acqua!...

Certo, quando io ho bisogno d'una lira di storia, non vado al teatro a comprarmela, perchè so - e non me ne scandalizzo punto, e non ci trovo nulla di male - che il teatro vende della storia come gli orefici vendono dell'oro, vale a dire: a que' tanti millesimi di fino, facendo una lega dove c'entra anche dell'argento o del rame, roba a pezzettini staccati, lavorati, filigranati, coloriti, bruniti in quella tal maniera, che risponde al gusto e alla moda della giornata.

Ma, comunque sia, nella *lega* degli orefici l'oro ci deve entrare; mentre nel dramma storico sem-

bra che la storia non c'entri, non possa entrarci, non debba entrarci nemmeno per sogno.

E io mi contento anche di questo, perchè l'arte è libera, è indipendente, è creatrice; e ne' limiti del suo dominio fa quel che vuole senza render conto a nessuno de' fatti suoi. Solamente rimane a noi che ci troviamo dalla parte di qua del sipario, nel brutto mondo della prosa, della realtà, della logica, e di quello scelleratissimo buon senso, rimane a noi il diritto di domandare: scusate, di grazia, qual'è la legge, la consuetudine, la fatale e cruda necessità che vi spinge a scegliere pel vostro dramma un argomento storico, e il più noto, il più popolare, il più trito di tutti gli storici argomenti?...

Sì, signori.... ne convengo.... I Borgia non entrano in cinque atti, neanco colla giunta d'un epilogo; ma osservate, vi prego, che io, pubblico innocente, non ho mai detto il contrario, che non vi ho mai domandato il miracolo di ficcarli tutti in un recipiente troppo piccino; e che, a parlare alla casalinga, quel fatto innegabile che tutti non c'entrano, non è una buona scusa per chi mi chiama al teatro precisamente per vedere come fa a farceli entrare?

Mi spiego?... L'autore drammatico è libero, indipendente, padrone di sè e della sua materia. Egli può cercare le sue favole, i suoi intrecci così nella storia come nella fantasia, e magari

nella fantasia e nella storia mescolate tutte e due insieme. Noi non abbiamo diritto di pretendere da lui che dia una cosa piuttosto che un'altra; nè che ce la dia nella forma che piace a noi, nè che la tratti alla nostra maniera piuttosto che alla sua.

Una volta però fatta la scelta, riuscire o non riuscire sarà una questione di talento; ma provarsi almeno a mantenere le promesse, e a dare quel che uno si è obbligato spontaneamente di dare, è questione di lealtà.

Pietro Cossa ci aveva promesso *I Borgia*. Tutti quelli che sanno quattro acche di storia, e il Cossa pel primo - lui che ne sa tanta e che la sa così bene - non ignoravano quali insormontabili difficoltà si opponevano all'adempimento di quella promessa. Coteste difficoltà prevedute, escogitate, riconosciute per unanime consenso di tutti e di ciascuno, costituivano - pare a me - il complesso delle ragioni per le quali Pietro Cossa avrebbe dovuto decidersi a non prendere i Borgia per soggetto d'un dramma.

Ma l'artista si è lasciato sedurre giusto appunto dall'idea di sormontare quelle difficoltà insormontabili; ha voluto, pensatamente voluto, cercar gloria nel compimento d'un'impresa stimata impossibile; si è vantato di menarla a bene, e ha chiamato i cittadini d'Italia spettatori e giudici del suo ardito tentativo. Era nel suo diritto.

Noi però siamo nel nostro quando gli diciamo che il tentativo è fallito, che l'impresa è andata a vuoto, che i Borgia non li abbiamo avuti nè tutti nè mezzi. E non abbiamo torto quando gli dichiariamo che la scusa della *difficoltà* è una scusa buona per tutti, tranne per lui; che l'aveva cercata apposta, l'aveva voluta, l'aveva sfidata, e aveva riposto nel vincerla il suo vanto principale.

Vero è che Pietro Cossa può invocare a favor suo le circostanze attenuanti del mal'esempio e del mal'avvezzo. La critica e il pubblico gli hanno insegnato per prova che è lecito fare un dramma storico senza storia.... e senza dramma; che è permesso promettere *Messalina* e dare un'altra donna purchessia; annunziare *Cleopatra* e non far vedere neanco *Marcantonio*. Quel che fu fatto una e due volte con lode, si deve poter rifare da capo senza biasimo. Questo va co' suoi piedi.

E considerato sotto cotesto aspetto particolare, il nuovo dramma in versi dell'illustre poeta romano non mi sembra punto inferiore di merito a' suoi ultimi due; anzi mi parve spesso superiore d'assai; vuoi pel modo più vivo di dipingere certi caratteri, vuoi per maggiore studio di coordinare in un'azione comune i varii episodii e i personaggi diversi; vuoi per la scelta felice di certe situazioni e di certi effetti veramente drammatici.

Sarei dunque curioso di sapere perchè *I Borgia* hanno avuto da per tutto - meno forse a Torino - quell'accoglienza fredda, imbarazzata, sgarbatuccia e malcontenta che ebbero due sere fa al Teatro Nuovo di Firenze.

È questa la ricerca che mi propongo d'istituire d'amore e d'accordo co' miei cortesi leggitori, ai quali domando perdono se mi avverrà d'andare un po' per le lunghe. *I Borgia,* tutti in un'appendice, io non ce li metto davvero!

Già, prima di tutto, una causa d'istintivo e incomprensibile malumore sta, s'io non piglio lucciole per lanterne, nel curiosissimo contrasto che si scorge fra la figura di *Papa Alessandro VI* e quella della *Vannozza Cattanei.* Il pubblico era già sull'avviso che Sua Santità sarebbe stato un Pontefice poco edificante, ma non si aspettava punto che accanto a lui sorgesse una donna.... e qual donna!... ad usurparne l'ufficio, e ad esercitare in vece sua il sacro ministero. *Vannozza* nel dramma di Pietro Cossa è cento volte più Papa del Papa. Lei insigne per pietà e per devozione, lei spesso inspirata dal profetico afflato dello Spirito Santo, lei instruita nei testi delle sacre scritture, per modo che quando parla sembra una *bolla*, una *pastorale*, un'allocuzione in versi endecasillabi!... Non apre bocca se non invoca Dio Padre, Cristo Gesù, la Madonna, l'Angelo Custode e tutti i Santi del Paradiso; semina per

il palcoscenico i Comandamenti di Dio e i Precetti della Chiesa come se avesse le tasche sdrucite, dà la benedizione e l'indulgenza plenaria, confessa il Papa, gl'impone la sacramental penitenza, e gli amministra l'estrema unzione susseguìta dalla raccomandazione dell'anima; scomunica i Cardinali e unge i Vescovi.

Nessuno l'avrebbe mai sospettato!... Per quanto appaia oscuro, problematico e non ben definito nella storia il personaggio della *Vannozza Cattanei*, poca gente ha tanto ingegno da fingersela nella mente come una specie di Sibilla vaticinante il trionfo del vero Dio. Di lei si sa poco; ma a buon conto si sa di sicuro che era la mamma dei quattro o cinque figliuoli di Alessandro VI; e viene fatto di pensare che una famigliuola simile non si mette assieme senza perdere nel lavorio della fabbricazione qualche tagliuolo di timor di Dio, e senza acquistare – almeno alla quinta replica a richiesta – un tantino di quella bella disinvoltura che aiuta certe donne a sostenere la loro parte sulla scena del mondo. Dove diavolo ha potuto, quella *Vannozza*, trovare il tempo per imparare a mente la Sacra Bibbia!...

Sta bene che imperscrutabili sono le vie del Signore; ma per un pubblico che giudica così a occhio e croce, non pare ammissibile che la Provvidenza voglia affidare per l'appunto alla concubina del Pontefice l'alta missione di *ridurre*

la Chiesa a salvamento!... Eppure, eccola lì, nel dramma del Cossa, sempre in attitudine di gran sacerdote, sempre in procinto di celebrare il suo bravo pontificale, onesta, contegnosa, dotta, costumata e santa.... proprio santa.... e per paura che nessuno glielo dica, se lo dice due o tre volte da sè.

Accanto a lei Alessandro VI fa una molto meschina figura.... drammaticamente parlando, s'intende. Non c'è al mondo un *protagonista* meno *agonista* di lui. Va, viene, chiacchiera, disegna, minaccia, bestemmia come un vetturino: tutte cose che convengono perfettamente al suo carattere storico; ma all'azione intima del dramma, a quella serie di avvenimenti per i quali passa l'intreccio affine di condursi dalla protasi del primo atto alla catastrofe dell'epilogo, lui non ci piglia parte nè punto nè poco. Nulla si compie per voler suo, nulla s'impedisce per sua volontà, se ne togli quel magro episodio del matrimonio di Lucrezia col Duca (invisibile) di Ferrara, che nell'economia della produzione ci entra proprio per un di più. E questo non si conviene nè al carattere storico di lui, nè al suo carattere drammatico. Fu un Papa osceno e un prete che non ebbe nulla di sacerdotale, senza dubbio; ma la storia ce lo dà per astuto, per dissimulatore profondo, per uomo politico accorto, per potente e per prepotente, e ci dice che

al bisogno la sua parte di Papa la sapeva rappresentare, e che in nessun caso avrebbe permesso ad altri, nemmeno alla *Vannozza*, di rappresentarla in vece sua. Che fa egli di conforme a cotesto modello l'*Alessandro VI* del Cossa? Qual'è la sua influenza in famiglia, in Corte, nel Vaticano, nel mondo?... E nel dramma qual'è l'ufficio suo?... Induce egli forse, per volontà propria, nuove combinazioni nell'intreccio, o alcune ne elimina, o entra per qualche cosa nello svolgimento delle situazioni drammatiche indotte per opera e virtù degli altri personaggi?...

Una brava persona che non avesse mai letto un libro, e che facesse oggi per la prima volta la preziosa conoscenza di quel citrullo del Pontefice sul palcoscenico del Teatro Nuovo, ritornerebbe a casa domandando fra sè: ma perchè mai questi sguaiati di posteri si ostinano a dir tanto male di quel fantoccione innocuo e riempitivo?!...

E qui mi par di sentire per aria due obiezioni alla mia critica.

Prima obiezione. L'obbligo di dare la storia, tutta la storia, niente altro che la storia non c'è, e non ci può essere, e non ci deve essere per il drammaturgo.

Rispondo: Bene sta. Ma datemene almeno una mezza porzione; annacquata, se volete; adulterata a modo vostro; ma tanta e tale che mi basti

a riconoscere i tempi, i luoghi, e le fisonomie. Non mi fate un grullo d'uno scellerato, un apatista d'un tiranno, un pusillanime d'un audace; d'un uomo che palleggiava il mondo non me ne fate un burattino che ognuno maneggia e tira coi fili a suo beneplacito. Alessandro Borgia ha da essere un pezzo d'ira di Dio non a parole solamente ma a fatti:... e se non sapete che cosa dargli da fare per mostrarsi qual'è, mettetelo fuori dal palcoscenico con un calcio, e mandatelo all'inferno. Ritornerà a casa sua!...

Seconda obiezione. Quello non è il protagonista nel dramma del Cossa.

Rispondo: No?... o che cos'è?... I *Borgia* sono una famiglia di cui Papa Alessandro è il capo riconosciuto; sono una masnada di briganti, di cui Papa Alessandro è il capitano; un manipolo di principotti prepotenti di cui Papa Alessandro è il condottiero. Non lo volete papa, pigliatelo principe.... ma il primo posto è sempre il suo. I *Borgia* sono i personaggi di un'azione scenica che ha Papa Alessandro per centro, il suo potere per argomento, la sua vita per intreccio, e la sua morte per catastrofe. Sparito lui dalla scena, il dramma è finito; gli altri *Borgia*, compreso il *Duca Valentino*, spulezzano via come portati dal vento, senza che nessuno sappia dove vanno a cascare. Or come si spiega che la sua disparizione abbia tanta importanza

da arrestare un corso di avvenimenti ne' quali egli giuocava una parte così inutile e secondaria?...

O il dramma sta ritto e cammina per lui, e ho mille ragioni di chiamarlo il protagonista; o il protagonista non è, e l'azione dura e va innanzi per conto suo proprio, e allora colla morte di Papa Alessandro il dramma non finisce, e la catastrofe non è una catastrofe.

E poi, fatemi il servizio: se Alessandro VI non è il personaggio principale dei *Borgia*, vorreste almeno indicarmi chi tiene in cotesto dramma il primo posto?...

Due sole, in que' cinque atti colla giunta, sono le figure che spiccano di tono su cotesto fondo tenebroso, accanto alla figura del Pontefice: *Vannozza* e *Cesare Borgia*, altrimenti detto il Duca Valentino.

Vannozza mettiamola da parte addirittura. Quella femmina pontificia è un personaggio *ad ostentationem*, come l'oro dotale degli antichi romani. Se non avesse quella tinta di Papa donnesco, di predicatore sbarbato, sarebbe una bella figura, poetica, drammatica, dignitosa, simpatica pe' suoi dolori, pe' suoi affetti, pe' suoi rimorsi, pel suo coraggio indomato, per le sue parole ardite, per le sue passioni umane, per la sua tempra virile raddolcita da un soave sentimento di amorosa e femminea pietà.

Mi piace quella donna che nell'amore dei suoi figliuoli trova la scusa del suo peccato, la redenzione della sua abiettezza, l'energia necessaria per combattere contro l'altrui prepotenza e contro la propria disperazione. Amo quegl'impeti selvaggi di nobile fierezza, quelle sfide superbe, que' rimproveri amari, quegli accenti che erompono da un cuore esulcerato, da un animo più grande della fortuna. Storico o no, quel personaggio m'interessa, mi scuote, mi fa palpitare.... è un personaggio drammatico che risponde ai fini dell'arte.

Ma *Vannozza* non può essere il protagonista dei *Borgia.* Non è la sua volontà che mena l'azione; è anzi la sua generosa e rabbiosa impotenza che la soffre. Assiste agli avvenimenti, ci prende parte per imprecare e per piangere; ma non li provoca, nè li svia, nè li arresta. Tale appare all'ultima scena quale si presenta alla prima, inginocchiata ai piedi del suo seduttore Pontefice, per rampognarlo vivo e potente, per implorare perdono alle scelleraggini di lui morto e abbandonato.

Cesare Borgia è veramente l'unico che in quell'azione dilagata e fluente metta qualche volta le mani in pasta. Pietro Cossa ha ritratto stupendamente la sua figura bieca, bella come quella del demonio, elegante di quella eleganza felina che rende più paurosa la ferocia della tigre. Lo

veggo sulla scena qual' era nella vita, quell' iracondo in figura di mansueto, violento per indole e padrone di sè per forza di volontà, implacabile e paziente nell' aspettare, acerbo nelle parole, manesco negli atti, libidinoso per natura e continente per deliberazione, tenace nell' odio, ostinato nella vendetta, scellerato con semplicità, tanto spregiatore d' ogni legge umana e divina da non prendersi neanco la pena di nascondere nè i suoi fatti iniqui, nè i suoi truci propositi, nè i suoi eccessi più spaventosi. Lo riconosco umile a tempo, e a tempo insolente e imperioso coi fratelli, colla madre, col Pontefice, con tutti.

Ma non è il protagonista. La sua azione è fuori del dramma, i fatti principali della sua vita si compiono dietro le scene. La strage dello *Sforza* non ha alcuna influenza a lui propria nell' economia dell' intreccio. Fa gli affari del Papa più presto che i suoi. Il fratricidio commesso sul *Duca di Gandia* gli dà balìa di spogliare la porpora cardinalizia; ma appena divenuto principe e condottiere d' eserciti sparisce dalla scena. Tutto il lungo periodo del suo principato, le guerre, le conquiste, i tradimenti, le stragi, i veneficii, i prodigi di valore e di iniquità, tutto quello che nella storia e nella coscienza pubblica caratterizza, per dato e fatto suo, l'epoca dei Borgia, si passa negli intervalli fra un atto e l' altro.

Racconta, è vero, di aver debellato e vinto e spogliato e ridotto in servitù tutti i principotti della Romagna, rivela a parole il suo riposto intendimento di dominare l'Italia una e indipendente; ma un racconto non è un dramma, un proposito non è un'azione, e i Borgia non sono tutti nelle vittorie e nei disegni unitarii del Duca Valentino.

Gli altri personaggi son lì per ripieno. *Lucrezia* tutta lacrimosa, e soave, innamorata, obbediente, forse un po' vanarella, non ha niente di comune con la donna terribile, spaventosamente bella, e scellerata, che è rimasta leggendaria in tutto il mondo. Nel dramma del Cossa quell'animuccia leggiera e vaporosa odora di scimunita ch'è un piacere!... E se ne va sposa al suo terzo marito coll'ingenuità sorridente e sospirosa della verginella che vagheggia i brillanti e teme.... l'avvicinarsi dei crepuscoli e i rimbrotti della mamma. La vogliamo *riabilitare?*... O Dio.... per me tanto non ci ho nulla in contrario.... ma credo che siffatto tentativo convenga tanto al Gregorovius quanto disconviene al drammaturgo Pietro Cossa, che vorrebbe riuscire nell'intento con un paio di scenette senza conclusione. Ci vuol'altro!...

Il *Duca di Gandia*, povero signore, è un caro ragazzo, insulso dimolto.... buono più di tre volte, e modesto, e affettuoso, e gentile, e dicono anche

prode, sebbene al momento dell'assassinio di *Giovanni Sforza* si contenti, angiolo benedètto, di stare a vedere dalla finestra come se avesse pagato il biglietto per avere quel posto distinto. Tortorella amorosa e gemebonda, quel *Duca di Gandia* dovrebbe nascondere le ali sotto al mantello di velluto; e quando l'ammazzano vien fatto di dire sottovoce: povera bestiolina!...

Don Goffredo è una comparsa; *Donna Sancia* una servetta figlia di Re....

E questi sono, Dio ci liberi tutti, i *Borgia!...*

No.... dite quel che vi pare, il protagonista del dramma è *Papa Alessandro.* Lo riconosco a tutti i connotati, lo ravviso a tutti i lineamenti....

È lui.... il *tiranno* della tragedia e del melodramma di cinquant'anni anni fa, quel tiranno chiacchierone, brontolone e gocciolone, che digrigna i denti, straluna gli occhi, grida sempre: bada che ti dò!... e non dà mai!... In casa sua la gente entra ed esce come in chiesa alla messa di mezzogiorno.... e lui paga gli svizzeri e le guardie perchè mangino il pane a ufo. Chiunque viene gli sbatacchia sul muso le più sconcie verità: vile, scellerato, infame, assassino, maledetto da Dio, esecrato dagli uomini.... e lui, il *tiranno*, sta a sentire, e gli pare di buttare all'aria mezzo mondo quando si permette di esclamare: *Rodrigo, a forza traggi questa donna!...* Ma *Rodrigo* non obbedisce; e la donna va via

co' suoi piedi lasciando il Papa con un palmo di naso!.... Poi quando resta solo, e non ha più accanto uno purchessia che lo tratti male, allora si permette il lusso d'un monologo per trattarsi male da sè. È l'unico uomo che abbia risoluto il problema di tirarsi ogni tantino, da sè stesso, un calcio nel....la solitudine!...

In casa sua tutti comandano fuorchè lui!... *Vannozza* vocia, il poeta *Brandolini* ricusa di cantare, il *Pinturicchio* rifiuta di dipingere, il *Gandia* salva lo *Sforza* condannato a morte, e *Valentino* ammazza il *Gandia*, prediletto al Pontefice.... e il *tiranno* lascia fare!... Poi, all'ultima scena dell'epilogo, chiede il permesso di andare a bere – fra le quinte – un sorso di veleno.... esce vivo e ritorna morto.

Requiescat in pace.... è morto un *tiranno* che non ha mai fatto male a una mosca!...

Ed ecco trovata la via che ci condurrà fino al termine de' nostri studi, facendoci chiare le ragioni per le quali il dramma nuovo di Pietro Cossa sortì esito così meschino e così freddo.

Ma sarà questo il compito per la rassegna ventura.

13 Gennaio 1879.

Per fermo – così dicono alcuni fra i critici più ossequenti, più reverenti all'illustre poeta romano – per fermo non si negherà questa volta

che Pietro Cossa abbia veduto il *dramma,* nel lungo periodo storico che ha tentato di portare alla scena.

Diavolo mai che si trovasse un così cieco da non vedere il dramma nella storia dei Borgia!... Se lo domandate a me, Pietro Cossa ha avuto anzi la disgrazia di vedercene più d'uno, di vedercene troppi, e di rimanere cogli occhi abbarbagliati in mezzo a quella farragine di avvenimenti, di episodii, d'imbrogli privati, e di garbugli politici; tutti suscettibili d'assumere la forma, la figura e l'andamento del dramma.

Ora, in arte, *nulla* e *troppo* sono due termini che hanno lo stesso valore. Tanto vale per un pittore aver un bel *fondo* e non trovare le *figure* da metterci dentro, quanto avere una moltitudine infinita di *figure* e non sapere immaginare un *fondo* conveniente per distribuircele ed ordinarcele tutte. Nel primo caso al quadro manca il soggetto; nel secondo al soggetto manca il quadro.... e l'effetto artistico se ne va al diavolo in tutti e due.

Io suppongo che Pietro Cossa, sbalordito in mezzo a quella confusione, abbia voluto uscirne piuttosto come un poeta che come uno scrittore da teatro. La sua mente, comprensiva d'ogni più vasto disegno, ha afferrato tutta di un colpo e tutta insieme quella lunga sequela di delitti, di dolori, di glorie e di vergogne, che incomincia

all'esaltazione di Papa Callisto e finisce alla morte del Duca Valentino. Dalle sublimi altezze cui poggia ad ali spiegate il genio del poeta, un lungo periodo storico appare a mala pena come un punto, nello spazio infinito e nel tempo eterno. Guardandoci bene e aiutandosi coll'immaginazione, quel puntolino oscuro si allarga, si stende, s'illumina e piglia di nuovo certe proporzioni, certe forme, che non sono le vere; ma soltanto sono le forme apparenti a quella data distanza, a quella luce speciale, sotto quella tale proiezione. Le figure principali, le situazioni più culminanti, gli avvenimenti più grossi, scappano fuori dalla penombra e si mostrano aggruppati e ravvicinati fantasticamente nel modo che meglio risponde alla sintesi poetica dell'ispirato osservatore. Le distanze spariscono, i nessi rimangono nel buio, le cause sfuggono, le situazioni intermediarie scompaiono, il movimento si arresta.

Ora quell' affastellamento di effetti senza cause, quella successione di avvenimenti senza distanze, quella sfuriata di situazioni senza nessi, è la caratteristica propria del dramma vecchio, del melodramma squarquoio alla moda francese di cinquant'anni, fa.... con quest'altro malanno per giunta: che il melodramma di cinquant'anni fa si salvava per opera e virtù della passione; e quello d'oggi, più sconclusionato e più pretenzioso, argomenta di salvarsi colla politica, colla discussione, colla

controversia religiosa o giuridica, con tutto quel che c'è di più incompatibile e di più irreconciliabile colla forma drammatica.

Il guaio sta qui. Il dramma di Pietro Cossa è un dramma vecchio; un dramma della scuola francese oramai rinnegata e abbandonata dagli scrittori e dai pubblici; un bravo melodramma spettacoloso, immaginato, costruito, congegnato all'antica; e in questo solo accomodato ai gusti moderni, che nel luogo della passione umana c'è stata messa la declamazione, la discussione, la dichiarazione di principii.

Incomincia con un'adunanza di famiglia, tenuta in Vaticano, alla presenza del Pontefice *Alessandro VI;* un'adunanza cui prendon parte tutti i figliuoli di Sua Santità e gli amici più intimi di casa Borgia, per trattare di faccende private. Ma perchè il dramma spettacoloso, come usava una volta, ha bisogno d'una certa pompa e d'un certo apparecchio, il Papa siede sul trono, sotto il faldistorio, riceve gravemente le genuflessioni del genero e dei figli, e trincia apostoliche benedizioni su quelle teste, dove albergan cervelli così bene assortiti al cervello suo proprio, da stimare affatto inutili con loro le lustre delle invocazioni al Padre, al Figlio, e allo Spirito Santo.

Papa *Alessandro* è fieramente irritato contro lo *Sforza,* marito alla figliuola *Lucrezia;* e medita

di sciogliere cotesta unione che turba omai lo svolgimento de' suoi concetti e de' suoi disegni politici, e accatta un pretesto purchessia per cacciare in un fondo di prigiône quel principe incomodo e ben vestito. Il pubblico che non capisce niente nella politica di Sua Santità, che non vede chiare le ragioni di cotesto suo repentino mutamento d'idee, che non ha avuto ancora il piacere di fare la personale preziosissima conoscenza del *Duca Giovanni*, e di pigliare lui e la moglie in troppo grande simpatia, s'interessa pochissimo all'allocuzione del *Papa*, alla disgrazia dello *Sforza*, e alle lagrime di *Lucrezia*. Per lui tant'è prender le mosse di lì che da un altro punto di partenza qualunque: il Pontefice avrà torto o ragione, sarà un galantuomo o una canaglia, questo non monta.... la metà del primo atto se ne va in discorsi che hanno il torto gravissimo di *esporre* una situazione di cose e di persone molto importante forse per la storia, ma perfettamente inutile per il dramma.

L'azione vera fa capolino solamente nella seconda metà dell'atto. Lo *Sforza* è tratto in prigione, *Lucrezia* è avvertita d'acconciarsi a non rivederlo mai più, e geme e sospira come una colomba strappata al dolce nido; *Cesare Borgia* rivela con tronche parole i suoi biechi propositi, e *Monsignore Alessandro Farnese*, canonico lateranense, ottiene la porpora cardinalizia per le pre-

ghiere di sua sorella *Giulia*, bellissima gentildonna, per la quale il Pontefice sente un affetto evidentemente più che apostolico. E ognuno se ne va pe' fatti suoi, segnato, benedetto e raccomandato alla Provvidenza divina.

Se non che, appena rimasto solo il Santo Padre, entra nella sala del trono la *Vannozza Cattanei*, per la quale le undicimila camere del Vaticano non hanno porte, nè sentinelle, nè serrature. Entra e s'inginocchia sul serio, lei, la *Vannozza*, la druda del Papa, mamma a que'cinque figliuoli; e riceve la solita benedizione, per alzarsi subito dopo e caricare di tutti i vituperii quel sommo sacerdote di cui ha riconosciuto allora allora, col reverente omaggio della genuflessione, la suprema spirituale autorità. La religione della *Vannozza* è turbata dall' annunzio dei disegni del Pontefice riguardo alla *Lucrezia Borgia*. La madre si commuove all'idea dell'amorosa disperazione della figlia, l'ottima cristiana si scandalizza per l'onta minacciata al sacramento del matrimonio, la donna abbandonata e tradita si sdegna e si accende di geloso furore all' annunzio della visita di *Giulia Farnese* che giunge, preceduta dal Capitano delle Guardie di Palazzo, a chiedere udienza a Sua Santità.

Così sarà inaugurato il sistema d'andare e venire, che durerà poi felicemente per tutto il dramma; mediante il quale le persone che abi-

tano in Vaticano, e che godono l'affetto e la fiducia del Papa, avranno sempre bisogno di farsi annunziare e introdurre per metter piede in camera sua; mentre le altre che vivono fuori del Palazzo, che il Pontefice ha allontanato o scacciato dal suo fianco, arriveranno fino a lui senza suonare neppure il campanello all'uscio di strada. Anzi si vedrà poi questo strano miracolo, che il *Capitano delle Guardie* apparirà improvvisamente in casa della *Vannozza*, senza che nessuno sappia da qual parte c' è cascato, per annunziare alla signora la visita di Sua Santità, come se fosse un semplice cameriere di casa *Cattanei*, e non avesse bisogno d'essere annunziato lui stesso per impancarsi ad annunziare chicchessia.

Ma questo, per ora, importa poco. Il fatto sta che il dramma s'imbastisce sulle sventure domestiche di *Lucrezia Borgia;* sulla nuova, rapida e crescente fortuna di *Giulia Farnese*, e sulla gelosia gonfia di sdegni e di minaccie della *Vannozza Cattanei.*

Così finisce l'atto primo; e il pubblico che oramai sa per prova come il primo atto sia destinato a mettere in scena i prolegomeni dell'azione, ha diritto e dovere di credere che l'azione prenderà quella via; che l' intreccio avvolgerà nelle sue spire que' tali personaggi, che le passioni suscitate a quel modo verranno in lotta più tardi, e agiteranno col loro soffio potente gli animi com-

mossi delle persone drammatiche e degli spettatori di platea.

Ma niente affatto. Quel lampo di luce si spenge come un fiammifero.... l'atto primo resta isolato, staccato, separato in tutto e per tutto dall'azione del dramma. Lo *Sforza*, tratto dal carcere per andare a morte, fuggirà dalle mani del Pontefice per dileguarsi negli spazii immaginarii; *Lucrezia* ci piangerà sopra un tantino, poi volerà tutta sorridente ai novelli sponsali; *Vannozza* seguiterà a brontolare, a minacciare, a vaticinare la vendetta di Dio, ma non caverà mai più un ragno da un buco; e la *Farnese* diventerà tranquillamente la favorita del Pontefice senza però che la sua influenza, la sua presenza, il suo trionfo, vadano palesemente più in là di quella prima porpora cardinalizia, procacciata con un sorriso al fratello.

Io non domando se questa è la storia.... chiedo solamente se questo è il dramma; voglio sapere se è lecito solleticare al primo atto la mia curiosità con un principio di racconto che non deve avere nessun seguito, colla mostra di tre o quattro personaggi che debbono poi scomparire, coi prodromi d' una azione che ha da rimanere da parte per dar luogo ad altri episodii, e ad altre situazioni diverse, nessuna delle quali si annunzierà con tanta pompa, nè prometterà tante emozioni, nè susciterà tanto interesse, nè crescerà

tanto, nè si svolgerà così largamente, da raggiungere le proporzioni d'una favola drammatica.

Infatti, dopo il primo atto, avremo nei *Borgia* tanti piccoli drammetti incompleti, mozzi, sminuzzati, senza principio nè fine, quanti sono gli atti del melodramma e i personaggi della famiglia. Ci sarà il drammettino flebile, piagnolone e tortoreggiante della *Lucrezia;* il melodramma cruento, tenebroso, furibondo del *Duca Valentino;* la tragedia del *Duca di Gandia;* l'opera in musica di *Papa Alessandro* e della *Vannozza*, un minestrone di tutte le erbe e di tutte le paste; quadri staccati, situazioni sfilate da una collana di granellini rotondi, che ruzzolano sul palcoscenico, battono, rimbalzano, luccicano un minuto al lume della ribalta, e cascano saltellando nella voragine aperta del buco del suggeritore.

Certo, in quella baraonda di cose e di persone non mancano le scene immaginate con vigore di fantasia, condotte con arte, scritte con gusto, ornate di tutti gli ori e di tutte le gemme dello scrigno poetico. Pietro Cossa è sempre Pietro Cossa.... ma fa pietà a vedere la magnificenza di quel manto regale adoperato a cuoprire la carcassa barcollante e scricchiolante d'un vecchio melodramma, volgare nelle forme, sbagliato nelle proporzioni, sconnesso nelle congiunture, tenuto ritto a furia di zeppe, di puntelli, di spranghe, e di biette d'ogni genere.

Alla mancanza d'una favola che serva d'argomento a tutto il dramma si supplirà, come usava una volta, coll'abbondanza dei colpi di scena e degli effetti subitanei, impreveduti, non preparati, non giustificati, non ispiegati nè prima nè poi, ma piantati lì perchè facciano un po'di chiasso e un po' di bagliore, tanto da pigliare il pubblico per gli orecchi e per gli occhi, finchè sia calato il sipario. Avremo la processione nuziale della *Lucrezia* che muove Dio sa d'onde e va a finire a Ferrara, cento miglia lontano dall'azione scenica incominciata e tirata avanti senza un perchè; avremo l' incontro della *Giulia Farnese* e della *Vannozza*, duello di parole che non incomincia nulla, che non finisce niente, che non serve nè a spiegare quel che venne prima, nè a preparare quel che ha da accadere dipoi; avremo gli amori della *Sancia* col *Duca di Gandia* e le gelosie di *Cesare Borgia*, che costituiranno un dramma a parte, col suo piccolo intreccio e la sua brava catastrofe, non legato per nulla al dramma principale di *Alessandro VI*, nè al dramma secondario della *Vannozza*, nè al dramma di terzo grado della *Lucrezia* e dello *Sforza*, nè alle promesse dell'atto primo, nè alle soluzioni dell'epilogo. Le scene succederanno alle scene, le situazioni alle situazioni, senz'ordine, senza regola, senza addentellato. Togliete la *Vannozza* dall'elenco dei personaggi; avrete qualche centi-

naio di bellissimi versi di meno, perderete una scena o due non prive d'un certo effettaccio volgare; ma l'azione procederà allo stesso modo, non mancherà nulla all' intreccio, la morte di Papa Alessandro non arriverà nè più presto nè più tardi, e non sarà nè affrettata nè rallentata la trasformazione di *Cesare Borgia* nel *Duca Valentino.*

Rimettete la *Vannozza* al suo posto e mandate via la *Lucrezia,* quale fra gli eventi del dramma rimarrà impedito, o arrestato, o menomato, o meno importante, o men chiaro, per l'assenza di lei?... Risparmiatevi l'omicidio, e fate sparire il *Duca di Gandia* col medesimo sistema drammatico con cui ci rapiste *Don Giovanni Sforza,* e ditemi se le sorti di *Papa Alessandro,* e quelle del *Duca Valentino* avranno a soffrire alcun mutamento, se il dramma avrà bisogno d'un intreccio diverso per arrivare alla stessa conclusione!...

E che cos'è una produzione teatrale da cui si potrebbero togliere, a uno per volta, tutti i personaggi, tutti gli episodii, tutti i *quadri* staccati, senza turbare l'economia generale del lavoro?... Che cos'è un'azione drammatica in cui nessuna passione è indispensabile all'andamento dell' intreccio, perchè nessuna passione esercita sull'intreccio un' influenza decisiva e continua?...

È un seguito di scene messe in fila per sorprendere il pubblico con un'emozione fugace, con

uno spettacolo passeggiero. Vecchi espedienti, che riescono o no, secondo la quantità, la qualità, il gusto, e il grado d'istruzione della moltitudine che riempie la sala del teatro. Vecchi espedienti, adoperati alla vecchia maniera. Entrate e uscite di personaggi senza perchè e senza per come; lunghe declamazioni ridondanti di pompe rettoriche e di luoghi comuni, che la *vittima* sciorina a suo beneplacito e il *tiranno* ascolta fremendo e digrignando i denti.... ma senza mordere; monologhi interminabili, sul più stupido modello antico, in cui un personaggio che non *opera* si *descrive* in un diluvio di versi, tanto che il pubblico impari a conoscerlo dalle sue parole e a giudicarlo dalla sua bocca. Monologhi del *Pontefice* che desidera, quand'è solo, di mostrarsi miscredente e superstizioso, scellerato e divorato dai rimorsi; monologo di *Cesare Borgia* che a mezzanotte, sugli spaldi di Castel Sant'Angelo, vestito di porpora al lume di luna, profitta di quel frescolino per dare a sè stesso la sorprendente notizia che a questo mondo non c'è di sicuro un'altra canaglia come lui!...

Poi vengono le scene alla moda del secolo passato, in cui un personaggio si ostina a farsi intendere da un altro personaggio che non vuol capire; finchè tirando in lungo a botta e risposta, la platea finisca la veglia coll'applauso. « Che fu di mio figlio?... » chiede per esempio il

Pontefice alla *Vannozza*, trovandosela dinanzi tutto ad un tratto. « Misero padre!... » risponde la donna piangente in vista e in preda al più violento dolore. Un ebanista, un fiaccheraio, un sagrestano qualunque, che avesse cercato per tre giorni un figliuolo e si sentisse colpire a bruciapelo da quella interiezione, cascherebbe per la terra, deplorando con gemiti la morte della prole infelice; ma il tiranno del melodramma non capisce nulla e tira via a interrogare: « Dimmi che avvenne del figlio mio!... » E quell'altra: « La folla si avanza a questa volta.... » e il Papa duro.... « Splendono le faci funeree.... » e il Papa sodo.... « Veggo una bara.... » e il Papa rintontito.... finchè la *Vannozza* perde la pazienza e grida: « Te l'hanno ammazzato!... » Allora incomincia un altro assalto di scherma: « Chi l'ha ucciso?... » « Non domandarlo. » « Chi versò quel sangue?... » « Non lo svelerò giammai. » « Sia maledetto l'assassino! » « Ah! frena quel labbro » e via di questo passo fino all'arrivo di *Cesare Borgia*.... e dell'applauso dal lubbione.

Poi sopraggiungono le *tirate a effetto* contro l'ambizione dei grandi, contro l'iniquità dei sacerdoti, contro la prepotenza dei Pontefici degeneri dall'aurea semplicità e dall'umiltà della primitiva chiesa cristiana; versi di Dante rimasticati; squarci dell'*Arnaldo da Brescia* raccenciati alla meglio, e ringiovaniti con concetti pe-

regrini e con metafore mai più udite sul genere di questa:

> Esci da quell'avello, o sommo Piero,
> E colla sferza che *adoprò* già Cristo,
> Scaccia dal tempio i *suoi* profanatori!...

E il lubbione batte le mani, contento di aver sentito un'altra volta l'antico *panetto* dei *profanatori del tempio*, rimesso fuori tale e quale, e riconoscibile perfino alla sgrammaticatura!...

In ultimo ecco la scena del *Papa* inginocchiato ai piedi di *Vannozza* che lo rampogna e lo maledice; scena di grandissimo spolvero nelle Arene, e ne' Teatri diurni, quando il penitente si chiamava *Luigi XI* e il confessore era *Francesco di Sales*.... e non meno romorosa oggi, dinanzi a una platea di liberi pensatori, che vagheggi l'umiliazione d'un Papa osceno e il trionfo d'una Papessa svergognata!...

Vecchia maniera e vecchia forma.... tutto vecchio; tranne la mancanza assoluta d'interesse, l'assenza d'ogni personaggio simpatico, e la deficienza di qualunque emozione nell'animo degli spettatori. Quando il pubblico applaude, è perchè piglia a volo una frase, un pensiero, una sentenza che gli pare adattata alle presenti lotte religiose o politiche; ma non pensa nemmeno per sogno al dramma, alla situazione del personaggio, allo

svolgimento dell'azione, alla dipintura del carattere.

Che gli spettatori di platea siano indifferenti a certe questioni e a certe lotte, che si occupino di politica solamente a casa e vadano al teatro con intendimenti affatto diversi, che sappiano pigliare il mondo come viene all'uso fiorentino.... e i *Borgia* parranno precisamente quello che sono: un melodramma grullo e sconclusionato, scritto da un poeta che sa fare dei bei versi quando non ha altre fisime per la testa.

E questa è la ragione per cui la nuova produzione di Pietro Cossa fu accolta a Firenze senza grandi entusiasmi, e senza troppo vive opposizioni; e passò liscia, un po' applaudita di festa e un po' zittita in giorno di lavoro, secondo il vario umore di chi la stava a sentire.

Gli attori della Compagnia Bellotti-Bon fecero ogni lor possa per arrivare all'ultimo atto con decenza e con dignità. La signorina Pia Marchi spinse l'abnegazione fino a incaricarsi del personaggio di *Vannozza*, Luigi Checchi fece al *Papa Alessandro* l'elemosina della sua miglior volontà, la signora Giagnoni pianse gentilmente tutte le lacrime di *Lucrezia Borgia*, la signora Mezzanotte ci rivelò quanto fosse bella la *Giulia Farnese*, la signorina Santecchi sopportò con rassegnazione le sventure di *Donna Sancia;* e mentre Francesco Pasta creava la figura di *Cesare*

Borgia, Carlo Cola dava una fisonomia al *Duca di Candia*, e il povero Giagnoni accettava reluttante la porpora di *Alessandro Farnese*.

Tutti fecero meraviglie, nè sarebbe giustizia dimenticare il signor Cottin, originalissimo nelle vesti di *Don Michele*, capitano spagnuolo; il signor Cordone ottimo e svelto *Capitano delle guardie;* il signor Migliore padrino al *Duca Sforza;* il signor Galli comicissimo in figura del *Burcardo*, e tutti gli altri cardinali, prelati, dame, cavalieri, e gente spicciola di tutti i colori.

Ma se dobbiamo passare una serata intera a sentire un melodramma vecchio di cinquanta anni, tant'è.... datemi dell'imbecille.... preferisco il *Luigi undecimo*.... e l'*Elisabetta Potowsky!...*

28 Giugno 1880.

Storie vecchie e commedie nuove!... Si direbbe che l'ingegno umano prova, una volta ogni tanto, il bisogno di riposarsi dalle lunghe e immani fatiche della creazione; e si sdraia – come canta il proverbio – *sugli allori*, e si trastulla coi ritornelli e si addormenta nel placido sonno di chi sa d'aver provveduto per un pezzo alle necessità della vita quotidiana.

Il teatro drammatico traversa in questo momento uno di cotesti periodi di sfiaccolaggine e di stanchezza relativa. La fantasia, l'immagina-

zione, la potenza inventiva dormono la grossa, e si lasciano cantare la ninna-nanna dal suono lusinghiero degli applausi meritati tanti anni addietro, quando correva la stagione delle idee nuove, delle situazioni originali, delle fresche inspirazioni, e degli argomenti *palpitanti d'attualità.*

Notiamo subito, a scanso di maligne interpretazioni, che questa presente intermittenza di fiaccona cerebrale non è una caratteristica esclusivamente propria del teatro italiano. Anco in Francia, dove altri crede che le teste sien sempre mosse a bollore, dove l'attività è tanto grande, dove la produzione è così frettolosa e abbondante, dove pare che le menti abbiano un' attitudine tutta speciale per le cose della scena, anco in Francia, da un pezzo in qua, gli autori drammatici fanno a chi più fruga nel repertorio degli anni passati, e cercano negli arsenali delle vecchie favole, delle situazioni sfruttate, degl'intrecci consacrati da una lunga esperienza, qualche cosa che supplisca alla miseria dei tempi presenti.

Dell' Inghilterra e della Germania non vale neanco la pena di dire una parola. Il teatro, colaggiù, vive di memorie... e di memoria. Un po' di roba classica, molta roba rubata agli autori francesi contemporanei, e poi traduzioni, riduzioni, imitazioni, contraffazioni, *adattazioni*,.... è bazza se un qualche rimasuglio di vitalità traluce dalle scene del teatro popolare, nella pro-

duzione locale, nella letteratura vernacola dei teatri di seconda classe, dove regnano sovrani *Punch and Judy* e *Schultz und Müller.*

Nella Spagna si campa di rendita sul patrimonio drammatico degli antenati, e sul commercio dei valori letterarii stranieri.

Tutto il mondo è paese; e non c'è da darsi alla disperazione, se anco da noi apparisce larga e profonda questa piaga delle ripetizioni, delle riproduzioni, dei raffazzonamenti, delle seconde e terze imbandigioni di cavoli riscaldati.

C'è egli al mondo una favola più usata, più abusata, più strapazzata e consunta di quella che mette in scena un uomo di genio alle prese con un amore infelice, turbato dalla gelosia, contristato dall'invidia, mandato a male dalla perfidia vigliacca, dall'odio scellerato, dal furore vendicativo d'un emulo o d'una rivale?... Si può egli immaginare intreccio più comune, o catastrofe più volgare di quelli che conducono un grand'uomo a morire sul palcoscenico per l'angoscia d'un tradimento, pel dolore d'un abbandono?...

Eppure cotesto disegno di decrepita azione drammatica ha sedotto il vivace ingegno e la fervida fantasia di Pietro Cossa, che ci ha ricamato sopra i quattro atti della sua *Cecilia,* sebbene non potesse sicuramente lusingarsi di nascondere colla vaghezza dei suoi ornamenti la trama cenciosa e rattoppata del fondo.

Ma io non saprei dar torto all' illustre poeta romano della facilità con cui s' è rassegnato a pigliare il suo bene dove lo trovava. Un argomento vecchio può dar luogo a sviluppi, a combinazioni, a partiti, ad atteggiamenti affatto nuovi ed originali; e quantunque non sia sempre facile dissimularne la volgarità nelle linee principali e nelle situazioni più spiccate, si può sempre sperare di trattarlo con gran varietà di accorgimenti, di colorirlo con gran freschezza di tinte, di illuminarlo con gran novità di effetti di luce, di presentarlo alla scena sotto un aspetto mai più tentato dai predecessori.

Pietro Cossa non è riuscito completamente a bene in questo tentativo; e l'ultimo suo lavoro drammatico, malgrado i pregi innegabili che attinge al potente ingegno, alla calda fantasia, alla vena, all'estro, all' inspirazione del poeta, è rimasto pur sempre un lavoro vecchio per materia e per forma; ma bisogna tener conto all'autore dei lodevoli sforzi che fa per avvicinarsi passo passo alla foggia teatrale, per piegare il suo genio ribelle alle stravaganti necessità, alle strettezze, alle noie, alle convenzioni, agli artifizi della scena.

Il suo *Giorgione*, la sua *Cecilia*, la sua *Elena Grimani* sono tuttavia personaggi modellati sull'antico esemplare barocco delle figure da melodramma; piagnoloni eterni, eterni parolai, de-

scrittori pomposi, novellatori rettorici, prolissi raccontatori di fatti notissimi a chi li sta a sentire; gente che non muove un passo, che non arrischia un gesto, che non si ferma in un atteggiamento che non sia scrupolosamente fedele alla tradizione, visto, rivisto, approvato e consacrato da tutti i parrucconi dell'arte teatrale.

Ma basta la sola figura del *Morto da Feltre* a farci fede che Pietro Cossa ha finalmente trovato la nota drammatica: che il suo ingegno sa creare un personaggio umano, un tipo vero insieme ed artistico, una individualità originale e spiccata che non procede dalla tradizione, che non imita nessun esemplare, che non esce dalla stampa di nessun vecchio modello.

Non si tratta più di prendere di peso dalla storia un eroe tristo o virtuoso e di portarlo pari pari alla scena, per mostrarlo in un gran quadro di composizione, o in una serie di quadri staccati e distinti, circondato dall'ambiente proprio del suo paese e del suo tempo, in un disegno vasto sì ma esattamente tracciato, secondo certe regole imparate a mente sui libri. Si tratta invece di dar forma ad una figura incerta e nebulosa, di creare una fisonomia ad una faccia scialba e scolorita, di dare un'anima ad un corpo perduto nelle oscurità dell'oblio; e di prestare a quell'anima un vigore di passioni, una forza di carattere, un movimento, una vita, una sfera

d'azione, di cui non v'è traccia – o ve n'è appena una debolissima e incerta – nelle cronache del suo tempo.

Mi fanno ridere quelli che vanno a squattrinare con sottilissima indagine l'elemento della verità storica nelle vicende drammatiche del *Giorgione* e del *Morto da Feltre.* Già, prima di tutto, in coteste meschinità di avvenimenti privati la storia non ci ha proprio nulla che vedere; neanco la storia dell'arte, che sarebbe in ogni caso una cosa tutta diversa dalla storia propriamente detta. Che *Giorgio Barbarelli,* pittore insigne della Scuola veneziana, sia morto di crepacuore pel tradimento dell' amico che gli rapiva la donna amata, o per un'indigestione di *zuca baruca* mangiata all'osteria in una sera di stravizio: questo non cambia nulla alle vicende politiche della Serenissima; e non accresce, nè diminuisce, nè caratterizza in modo diverso la legittima influenza di quel sommo ingegno sul gusto, sull'indirizzo, sul progresso dell'arte ai tempi suoi.

Il poeta è libero di foggiare a suo talento siffatte accidentalità, intorno alle quali gli storici più autorevoli e i cronisti più diligenti non ci sanno dire veramente nulla di certo, nulla di decisivo.

Così Pietro Cossa avesse saputo o potuto, con altrettanto felice ardimento, introdurre qualche elemento nuovo, qualche episodio inventato di

sana pianta, qualche situazione meno battuta e ribattuta nell' intreccio poverissimo, nella condotta antidiluviana del suo dramma.... Ma non è lecito rimetter fuori coteste carcasse sgangherate senza servirsi nella solita guisa dei soliti pezzi principali, senza giovarsi dei medesimi accessorii per giungere al medesimo effetto d' insieme, senza valersi di tutte le cose solite andare e stare con quei meccanismi barcollanti e crollanti. Non c' è verso di scansare i luoghi topici del melodramma lagrimoso; non c' è cristi di liberarsi dal convenzionalismo di sostanza e di forma.... la favola comporta quel tale sviluppo determinato *a priori*, induce quelle tali scene al tal punto preciso, vuole quelle solite declamazioni, quelle tirate, quelle cavatine, quelle arie, que'duetti, que'finali, quegli effetti scenici che lasciano al lavoro la sua abituale fisonomia. La passione del *Barbarelli*, la gelosia della *Grimani*, l' affetto immenso di *Cecilia*, i livori del *Luzzi*, sono tèmi obbligati che non permettono se non una data serie di variazioni.

Bisogna che la gentildonna, amata da *Giorgione* e poi negletta in seguito ai nuovi amori dell'artista, sfoghi il suo sdegno nella forma consueta, e giuri vendetta colle solite cadenze e volatine; bisogna che *Cecilia*, onesta popolana sedotta dalle male arti del *Morto da Feltre*, e divenuta madre per le costui opere, nasconda il frutto delle

sue viscere, confidandone il segreto ricovero alla stessa nobile *Grimani*, che fu già sua benefattrice e poi sua rivale; bisogna che si senta rigenerata e redenta all'amore di *Giorgione*, che più tardi ceda alla terribile necessità di seguire il suo seduttore per non istaccarsi dalla figlia ch'ei riusciva a rapire; e bisogna che prima di fuggirsene con lui gli racconti minutamente, con gran lusso di poetici accenti, la scena della notturna seduzione, ch' ei pur conosce a menadito per averci recitato la sua parte di tiranno: « era mezzanotte.... l'orizzonte era buio.... il caldo.... l' afa.... la palude.... i miasmi.... un uomo entrò nella stanza.... a viva forza *volle la vittoria*.... o Dio.... giunse l'alba.... ero madre!... » E bisogna che *Giorgione* venga a morire di sfinimento sul solito seggiolone a bracciuoli, declamando il consueto squarcio di poesia: il genio, l'amore, il dolore, il destino, l'arte, la gloria, *et reliqua!...*

Certo, Pietro Cossa riveste della sua luce tutta quella suppellettile bigia, polverosa, ammuffita; e sparge su quelle rovine i fiori della sua ardente fantasia; e dice con un linguaggio eletto, inspirato, carezzoso per le ben temprate orecchie, tutte quelle cose ripetute centomila volte con parole dimesse e con frasi alla carlona; ma questo, che è un pregio grandissimo del poeta, si risolve alla scena in un gravissimo malanno pel drammaturgo. In tutte le scene, in tutti i dialoghi, dalla bocca

di tutti i personaggi, è sempre l'autore che parla, è sempre il vate che corre dietro all'inspirazione, che vagheggia le grazie e gli splendori della forma, che dipinge, che descrive, che canta.... e si sta a sentire.... che vola per aria e non si accorge di lasciare la terra, che spazia nell'infinito e perde di vista la situazione presente, rapida, fugace, che abbandonata una volta non si riacchiappa mai più.

Pure, ad onta di così gravi difetti, la *Cecilia* segna un progresso nella nuova maniera di Pietro Cossa. L'intreccio non è nuovo, ma c'è un intreccio, che tien vivo l'interesse e mantiene desta la curiosità degli spettatori; l'azione è languida, ma c'è un'azione, che comincia e finisce senza interruzioni, senza salti capricciosi, senza lacune fra l'uno e l'altro momento drammatico. E c'è lo studio della passione, la ricerca dell'effetto vero, l'accento, il colorito, l'intonazione. È per cotesta via che Pietro Cossa - svincolandosi dalle pastoie della imitazione melodrammatica - giungerà prima o poi all'intento di dare alle scene un dramma contemporaneo tutto suo.

La *Cecilia* ebbe a Firenze un'accoglienza abbastanza festosa senz'essere entusiastica come altrove. Da principio il pubblico si mostrò giustamente severo: inchinò più tardi a maggiore benevolenza dopo le prime scene dell'atto terzo; plaudì fragorosamente al quarto atto che è fuor

d'ogni dubbio il migliore di tutti; e al quinto usò graziosa indulgenza.

Gli attori della Compagnia Bellotti-Bon acquistarono nuovi diritti alla riconoscenza dell' Autore. Andrea Maggi dipinse il personaggio di *Giorgione* col pennello istesso e colla tavolozza del grande artista veneziano. Alla pietosa e mesta fisonomia di *Cecilia* la Pia Marchi conquistò valorosamente tutte le simpatie del pubblico tenero di cuore. Enrico Reinach fu inimitabile addirittura nella creazione di quel *Morto da Feltre*, il cui carattere proteiforme e diverso presenta gravissime difficoltà d' artistica interpretazione. Assunta Mezzanotte diede alla figura della *Grimani* una espressione così giusta e così felice di superbia e di dolore, d' affetto e di gelosia, di tenerezza e di sdegno, di crudeltà e di amore, che l' Autore stesso non avrebbe potuto desiderare nè di meglio, nè di più. I personaggi secondarii, episodici, e magari troppo riempitivi del *Tiziano*, del *Durero*, del *Manuzio*, di *Verdelotto* e delle cortigiane *Giulia, Bianca, Laura* e *Caterina*, trovarono abilissimi interpreti nel Novelli, nel Pilotto, nel Rudi, nel Garzetti, nelle signorine Glech, Cottin, Santecchi e nella signora Novelli.

6 Agosto 1881.

La prima rappresentazione del nuovo dramma di Pietro Cossa, sulle scene dell'Arena Nazionale, è stata preceduta da uno di quelli incidenti politico amministrativi troppo rari al giorno d'oggi e sempre troppo curiosi a studiare, perch'io possa dispensarmi dal tenerne parola in queste pagine, innanzi di passare all'esame critico della produzione.

Però mi corre debito di registrare anzitutto il grande e incontestabile successo riportato sulle scene fiorentine da quel lavoro, la cui somma importanza letteraria e teatrale era già affermata per lo meno dalla vivacità delle discussioni suscitate nella stampa, fino dall'epoca della sua prima apparizione sui teatri di Roma e di altre città italiane.

I *Napoletani* del Cossa ebbero all'Arena Nazionale un'accoglienza veramente entusiastica; e di quell'entusiasmo sincero, largo, spontaneo, clamoroso, che non lascia dubbii sul valore reale dell'opera e non ammette restrizioni sul parere del pubblico che l'ha salutata più volte con applausi sempre unanimi e crescenti.

Quando l'opinione della moltitudine raccolta in platea si manifesta a quel modo, alla seconda o alla terza udizione d'un lavoro drammatico, sbolliti i primi ardori e sfatate le più irrequiete

curiosità; voi potete esser sicuri che il dramma, malgrado tutti i difetti immaginabili dalla critica severa e spigolistra, ha un valore reale, assolutamente indipendente dalle circostanze estrinseche che ne accompagnarono la prima recita, o dalle simpatie personali suscitate dal nome dell'autore. Pietro Cossa è nome meritamente caro agli amatori fedeli e agli zelatori costanti delle glorie del teatro italiano; il suo dramma recente tratta un argomento oggi più che mai fecondo di generose e patriottiche emozioni; ma tutto questo non basta - almeno per quel riguarda il pubblico fiorentino - a trasformare in un capolavoro un'accozzaglia di scene scucite e di dialoghi vuoti e rimbombanti. Se le acclamazioni della prima sera possono in parte attribuirsi alla premeditata volontà di protestare contro le inani paure e le stupide tergiversazioni della politica governativa, incerta e pusillanime; quelle della seconda rappresentazione debbono essere interamente segnate a conto del drammaturgo, e stanno a far fede dei pregi innegabili dell'opera. La critica, più tardi, farà le sue proteste e metterà innanzi le sue più o meno opportune e giustificate eccezioni; ma, intanto, è debito suo prendere atto degli avvenimenti ed aggiungere questo recentissimo alla lunga serie dei trionfi drammatici dell'illustre poeta romano.

Al quale certamente hanno giovato i timori e

i dispetti della Censura teatrale, almeno in questo senso: che hanno provocato a suo favore la benevolenza di un pubblico già ben disposto a scrutare sottilmente nei versi del dramma ogni fuggevole allusione agli eventi della presente congiuntura politica, e a contrapporre le generose audacie del poeta alle vergognose codardie d'un Governo inetto e vacillante.

Io non rammento, in tanti anni di attiva cooperazione al giornalismo, d'aver mai detto un gran male della Censura. L'ho creduta inutile spesso, impicciosa sempre, qualche volta bizzosa e ignorante; ma l'ho stimata impotente a nuocere, e talora suscettibile di giovare allo sviluppo e al progresso del nostro Teatro Nazionale. Non c'è esempio, fra noi, d'una buona commedia o di un dramma eccellente, condannati per sempre all'oblio dalle forbici maligne d'un censore ostinato; non c'è memoria d'un ottimo autore esiliato dalle scene per decreto d'un tiranno armato di penna e calamaio. L'elenco dei misfatti della Censura si riduce a una serie, corta ma indimenticabile, di risibilissimi equivoci, di spropositi esilaranti, di fanciullaggini grottesche.

Nemmeno al tempo degli ultimi Granduchi della Casa di Lorena la Censura teatrale ha preso, in Toscana, la fisonomia d'un arcigno inquisitore del Sant'Uffizio. Era una vecchia, sospettosa, brontolona, ma in fondo in fondo di buona pa-

sta, miope degli occhi e del cervello, che faceva una caccia curiosissima alle parole come altre femmine della sua età la facevano alle pulci.... e di tanto in tanto gli episodii di quell'esercizio cinegetico facevano sbellicare dalle risa il pubblico del teatro e quello della piazza.

Ho conosciuto di persona l'ultimo censore imperiale e reale, a cui di certo - che il Signore abbia ricevuto in gloria l'anima sua - ho turbato più d'un sonno e più d'una digestione colle punture di spillo di qualche epigramma acuminato. Era un degno galantuomo, fiorentino fino alla punta dei capelli, largo di superficie, rotondo di modi, liscio d'intenzioni.... delle idee non parlo; perchè in verità non s'è mai piccato d'averne neanche una!.... Faceva il suo dovere così alla stracca; ed era più che contento quando aveva cancellato dal manoscritto, colla matita rossa, qualche mezza dozzina di *per Dio* con tre punti ammirativi; e magari un *eziandio* vagabondo, che gli dava noia agli orecchi con quella desinenza peccaminosa. Povero signor Giuseppe!... Non fu davvero per colpa sua che il *Goldoni* di Paolo Ferrari rimase tant'anni fuor dell'uscio del palcoscenico; nè a lui accelerarono la morte gli applausi fragorosi che rimbombarono in teatro alla ripresa della *Medea* di Giovan Battista Niccolini!...

Volete un aneddoto che mostri il carattere intimo e casalingo della Censura granducale?... Ec-

cone qua uno, che mi corre alla mente così all'improvviso.

Si trattava della prima rappresentazione del *Parini*, di quello stesso Paolo Ferrari che già incominciava - parlo di ventitrè o ventiquattro anni fa - a volare come aquila sopra lo stormo dei passerotti drammatici paesani. L'Aiazzi aveva da qualche giorno fra le mani il *copione* originale, e ci s'era addormentato – Dio lo riposi – otto o dieci volte di seguito. Quella roba lì, per lui, era decotto di papavero!... Figurarsi!... Era avvezzo a leggere il *Caio Gracco*, la *Virginia*, e tutti i *Bruti* del ciclo alfieriano!...

Tutto ad un tratto gli casca sott'occhio una certa scena dell'atto terzo, in cui *Giuseppe Parini* celebra le glorie dei fondatori del *Caffè:*

> . . . . . . giornal che, v'assicuro,
> In sè racchiude e scalda i semi del futuro.

I *semi del futuro* dettero nel naso al sonnolento censore, che fece attenzione a quel che veniva dipoi, e ci trovò una tirata contro l'indifferenza dei contemporanei, dei quali si diceva:

> . . . . se fesser comunanza
> Di genio e di sventura, di fede e di speranza,
> Con tanti generosi spirti, chiedenti invano
> Chi a redimere il patrio suolo lor dia la mano,
> Contro la prepotente cupidigia straniera
> Le Alpi e il mar non sarebbero più inutile barriera!...

Quei versi martelliani avrebbero svegliato anco i sette dormienti. Il Censore mandò difilato uno de' suoi armigeri a chiamare l'autore, e gli squinternò sotto gli occhi lo squarcio incriminato. Era egli possibile che un funzionario pubblico, pagato profumatamente da Sua Altezza.... (un coso di cento lire codine al mese, a dir poco).... lasciasse passare per le liscie il *patrio suolo*, con quel vantaggino di *cupidigia straniera*, e la guarnizione *dell'Alpi e del mare,* tutt'in un verso?...

— Ecco, sor Pavolo, si metta una mano sulla coscienza, e se lo tagli da sè; perchè quello squarcio assolutamente non glielo posso gabellare!...

— Ma si tratta dell'indirizzo letterario.... replicava Paolo Ferrari tutto unzione e mansuetudine. È un abate che parla, non è un capitano di volontarii del quarantotto.... La *cupidigia straniera* è quella degli editori che inondano il paese di libracci miterini e paterini....

— Scusi, abbia pazienza....

— No, ecco, lei non ha letto bene.... C'è più sopra qualche cosa che spiega....

— Be'!... Chiudiamo un occhio sulla *cupidigia straniera*.... e ingozziamoci anco l'Alpi e il mare.... tanto oramai quella roba ci ha da essere.... Ma il *patrio suolo*, sor Pavolo, il *patrio suolo*....

— Tiri via.... disse il sor Pavolo stanco di taroccare.... Ci metta la *patria scuola,* e non se ne parli più....

E lo squarcio fu approvato colla *patria scuola*. Ma la sera della prima rappresentazione, quando Francesco Ciotti (l'*Abate Parini*), con quella sua voce armoniosa e stentorea, accentò convenientemente i versi della parte; e arrivò a dire per l'appunto:

> . . . . se fesser comunanza
> Di genio e di sventura, di fede e di speranza,
> Con tanti generosi spirti, chiedenti invano
> Chi a redimer la *patria*....

uno scoppio d'applausi, immenso, fragoroso, irrefrenabile, gli tagliò la parola in bocca, e per cinque minuti la sala echeggiò di grida frenetiche e di entusiastiche acclamazioni.

Il Censore era in teatro, nel suo modesto palchetto di terz'ordine.... e le risate gli fecero ballare la pancia dentro i calzoni per tutta la sera.... Ma oramai il male era fatto, e, nelle repliche successive della commedia, la *patria*.... rimase al suo posto, e la *scuola* non arrivò mai alle orecchie degli uditori.

Ma torniamo a bomba, che è tempo.

Oggi, a questi bei lumi di luna di libertà, la Censura teatrale non si contenta più di sopprimere uno squarcio, o di domandare il cambiamento d'una parola. Sopprime tutto il dramma addirittura, e ne proibisce la rappresentazione, col pretesto che può riuscire pericolosa all'or-

dine pubblico, o alla tranquillità delle nostre relazioni colle Potenze straniere.

Io, figuratevi, non ho niente da opporre a coteste dichiarazioni. Vecchio e incorreggibile moderato, qual sono e mi vanto di essere, sento il più profondo rispetto, la venerazione più sconfinata per certi responsi dell'oracolo governativo; specie quando durano in credito otto giorni tutt'al più, il che mi dà un'idea dimolto curiosa della serietà e del valore di cotesti criterii direttivi.

Ma, io domando a me stesso: o come va che si proibisce la rappresentazione di un dramma di *Pietro Cossa*, lontanamente sospetto di turbare la buona armonia fra noi ed un popolo straniero; mentre poi si permette, o non si crede almeno d'impedire, la convocazione di un comizio per vociferare contro una legge dello Stato, e per vituperare un articolo dello Statuto?... Nel primo caso l'effetto è solamente temuto, vago, indeterminato, contingente, e in ogni caso è diretto piuttosto contro le fanfaronate straniere che contro le dubbiezze paesane; nel secondo lo scopo è chiaro, il fine è determinato, l'effetto è sicuro, le conseguenze inevitabili fanno capo al disprezzo della legge e al biasimo dello Statuto fondamentale.

Al teatro po' poi si sa chi ci va.... gente che ha qualche cosa da perdere, qualche decoro da serbare, e qualche faccenda da sbrigare la di-

mane. Tutto comincia e finisce con lo strepito degli applausi, e l'agitazione resta lì.... dinanzi agli occhi e sotto le mani degli agenti di pubblica sicurezza, col signor Delegato in capo fila.

Al *meeting* invece non si sa mai tanto precisamente, e nemmeno cinque minuti prima, dove si può andare a cascare. La gente che bazzica i comizii è gente che ne ha pochissimi degli spiccioli e punti degli interi; che pensa alle conseguenze de' suoi voti come alle rondini dell'anno passato, che non ha o non crede d'avere nessun obbligo di serbare un certo contegno e una certa misura. L'agitazione del comizio è di quelle che trabocca fuori delle pareti della sala, che allaga la piazza e la campagna, che si propaga, si allarga, si gonfia, e s'impone.... che continua per un pezzo; e si giova della stampa per affermarsi, della influenza clandestina per alimentarsi, e della dimostrazione chiassona per usurpare il potere altrui.

E c'è anche qualche altra differenza. Proibire la convocazione d'un comizio, in un luogo pubblico, accessibile ad ogni categoria di persone, è un provvedere davvero alla sicurezza generale senza offendere nessun particolare diritto. Proibire in teatro la rappresentazione di un dramma, significa entrare in casa altrui per menomare i diritti del proprietario, cagionare un danno reale a un capocomico che ha comprato quel dramma

a bei quattrini contanti, e l'ha comprato apposta per servirsene in quel modo che dall'Autorità di pubblica sicurezza, e dal decreto d'un censore irresponsabile, gli viene interdetto senza alcuna forma regolare di giudizio. Il dramma è proibito perchè il censore o il questore, o il prefetto, o il ministro, con rispetto parlando, vogliono così; per motivi che non sono punto obbligati a manifestare.... e cotesta loro volontà, cotesto arbitrio dispotico, li traducono in atto senza tanti complimenti, sebbene l'impresario e il capocomico paghino la bellezza delle tasse per esercitare il loro mestiere.

Mettiamo pure che la proibizione di un comizio sia un attentato alla libertà dei cittadini.... ma e quella d'un dramma non si risolve, di grazia, nello stesso inconveniente?... Non sono cittadini anche i proprietari de' teatri, diurni e notturni; e gli impresarii, i capocomici, gli attori e gli autori?... Non si pagano anch'essi la loro mezza porzione di libertà, tale e quale come i cittadini nullatenenti, e i cittadini analfabeti?...

O perchè con loro si procede così per le spiccie, a occhio e croce, senza forma di processo, facendo a confidenza coi loro poveri quattrini?... Non c'è per loro la legge comune, non basta il sistema *repressivo?*... non son buoni i codici, i regolamenti, le circolari, e i moduli dei giorni di lavoro?...

No, signori.... non bastano, non son buoni, non contano niente affatto. E questo perchè il teatro ha sempre voluto serbare una cert'aria d'instituzione officiale e governativa, perchè ha avuto la boria di ficcarsi bene o male nella gerarchia; perchè ogni tantino si gonfia la bocca coi paroloni dell'apostolato, della missione, della scuola sociale; perchè è sempre sulla soglia dell'uscio del Governo a picchiare per aver qualche cosa: danari, sussidii, protezioni, diplomi, aggettivi, carabinieri, bande militari, croci, privilegi, e poi regolamenti speciali, e poi cassieri, e poi esattori.... e poi paraninfi di tutti i generi.

Eccolo lì il baco!... Eccola la ragione per la quale i capicomici, gl'impresari, gli attori non son più cittadini, e non hanno più diritti da esercitare quando inciampano nell'arbitrio governativo. Urlano tutto l'anno che loro son persone eccezionali, che esercitano una professione singolarissima, che rappresentano l'arte, la gloria, la letteratura, tutte le cose astratte nazionali e internazionali; e vogliono protezione, sussidio, favore e privilegio; e non si accorgono poveretti, che perdono il diritto comune, la loro qualità d'uomo e di cittadino, la protezione del codice e della legge!...

Proprio vanno a cascare in bocca al lupo.... per raccomandargli di custodire e d'ingrassare le pecore!...

Fatto questo sfogo, io mi prenderò - se lo permettete - qualche giorno di vacanze, e aspetterò al mio ritorno a parlare dei *Napoletani* del Cossa, prima trattenuti, poi liberati dalla Censura, la quale decisamente non ha trovato in loro tante magagne da condannarli a rimorire una seconda volta (1).

5 Settembre 1881.

Lo hanno portato via da Livorno a Roma, chiuso e inchiodato dentro una cassa di legno; e poi l'hanno deposto sottoterra, in una fossa scavata al Campo Varano; e gli hanno gettato addosso i mazzi di fiori, le ghirlande, le corone tolte dalla sua bara.... ma io lo veggo ancora qui dinanzi a me, vivo, bello, robusto, come l'ho lasciato, stringendogli la mano, una settimana fa, sul palcoscenico del Politeama livornese, senza dirgli addio, perchè la mia assenza doveva essere tanto breve da non potersi nemmeno chiamare una separazione.

---

(1) Oimè.... nell'intervallo fra questa e la seguente *Rassegna*, Pietro Cossa moriva improvvisamente in Livorno, dov'era andato a mettere in iscena il suo dramma. Moriva lacrimato dall'Italia intera, nel pieno vigore della sua forte e operosa virilità, in mezzo al fragore del suo nuovo trionfo, la sera del 30 Agosto 1881, alle 10 $^1/_2$ pom., in una camera dell'Albergo del *Giappone*, in Via Vittorio Emanuele.

Pietro Cossa è scomparso dalla scena del mondo come dodici anni addietro comparve tutto ad un tratto su quella del teatro drammatico italiano; improvvisamente, rapidamente; fra la luce, il romore e gli entusiasmi d'un trionfo. È passato come una meteora, segnando in alto una lunga striscia luminosa.... e adesso già non c'è più; ma l'occhio, ferito da quello splendore intenso e vivace, lo vede ancora descrivere la sua brillante parabola sull'estremo orizzonte.

Muore presto quegli che è caro agli Dei; e muore in un lampo, senza tempo di rimpiangere le gioie fugaci, i lunghi dolori, le passioni bugiarde, e i securi disinganni di questa vita travagliata e faticosa; ma per chi resta sulla terra, aspettando a sua volta lo scoccare dell'ora fatale, coteste morti repentine mettono nell'anima uno sgomento, un terrore, una costernazione indicibili. E non già per la paura di morire allo stesso modo; sibbene per quella di vivere soli, abbandonati, privati della dolce consuetudine degli amici più cari e più fidi, che se ne vanno a uno per volta e vaniscono nell'ombra eterna, portandosi via qualchecosa dell'anima nostra, un lacerto del nostro cuore, che ci sentiamo strappare dolorosamente dal petto.

Pietro Cossa è sceso nel sepolcro giovane ancora, gagliardo, nel pieno sviluppo della sua virilità infaticabilmente operosa, quando le forze

del suo nobilissimo ingegno e quelle del corpo parevano toccare il punto della loro massima espansione, e gli promettevano più veraci trionfi, soddisfazioni più intime, meno effimeri successi e glorie meno fugaci. Si era spinto innanzi a passi lunghi e frettolosi sul sentiero aspro e difficile della letteratura teatrale; mettendo il piede un po' titubante e un po' incerto della sua direzione su tutte le ineguaglianze del terreno. Adesso aspirava a salire; si sentiva lena e coraggio per avviarsi sull'erta, e la *speranza dell'altezza* gli confortava il cuore colle più dolci lusinghe e gl'invigoriva la mente colle immagini più carezzose.

E proprio in quel momento lo colse la morte, come un antico legionario in procinto di combattere la sua più gloriosa battaglia; mentre meditava le scene del suo *Cornelio Silla,* colle quali, sdegnando la volgarità di certi nuovi e romorosi successi che contentavano tutti fuorchè lui, intendeva ritornare a quella vastità di concetti e quella schiettezza di forme che meglio rispondevano all' indole del suo ingegno, alla specialità de' suoi studii, alla tempra dell' animo suo e al culto sincero che professava per l'arte.

Questo, che succede immediatamente alla profonda costernazione suscitata dalla sua morte, non mi sembra il momento più propizio per esaminare con serenità di criterii e con tranquillità di discussione l' opera del poeta illustre e dell' ap-

plaudito drammaturgo. Abbiamo ancora il cuore troppo commosso, la mente troppo turbata, l'intelletto troppo confuso dalla grande e irreparabile sciagura, per lusingarci di portare in cotesta disanima la freddezza e l' imparzialità che sarebbero necessarie. Tutti corriamo rischio di passare il segno per soverchio ardore, o di rimanerne troppo lontani per fiacchezza soverchia. Forse ha ragione chi deferisce ai posteri il giudizio definitivo intorno all'opera drammatica di Pietro Cossa; ma noi non siamo e non possiamo essere i posteri dirimpetto a lui. La posterità non comincia così presto.

Una cosa sola ci è concesso di affermare, senza tema d'essere contradetti, prima che il tempo attutisca il nostro dolore e queti le angoscie di questi giorni terribili: che in Pietro Cossa l'Italia ha perduto uno dei suoi figli più generosi e più devoti, uno dei poeti più inspirati al soffio della sua antica grandezza, un drammaturgo che parve nato a riannodare la vecchia e gloriosa tradizione delle sue scene; uno scrittore valente, schiettamente liberale d'idee, di principii e di forme, il quale senza paura e senza spavalderia si spingeva innanzi e mirava in alto assai, e aveva lena per correre lontano e per salire sublime, aiutato dalla tenacità del volere, dalla continuità dello studio, e dall'amore della discussione.

Perchè non mancò chi abbia detto, in questi giorni passati, che Pietro Cossa aborriva dal di-

scutere e si chiudeva abitualmente in uno sdegnoso silenzio, o vagava colla mente in centomila fantasie stravaganti, dando ragione a tutti e non ascoltando nessuno. Per la smania di dipingerlo come un uomo singolare, mi hanno fatto del povero Pietro una specie di sognatore, smarrito nel laberinto delle immagini vane, un misantropo mascherato di benevolenza, un superbo contento solo di sè stesso e delle cose sue.

Certo egli non fu uomo da mischiarsi alle conversazioni rumorose e chiassone, da prender parte attiva alle controversie artistiche agitate in numerose adunanze, dove tutti vociano sghangheratamente la propria opinione e magari le tre o quattro opinioni che credono di avere tutte in una volta, e tutti insieme. Il frastuono delle grida incomposte, la violenza delle polemiche inutili e parolaie, dalle quali scaturisce di rado un' idea che si regga ritta sulle sue gambe, lo sbalordiva, e lo metteva di cattivo umore. Allora soltanto si ritraeva in un cantuccio, accendeva il suo sigaro, dava di piglio al suo bicchiere, prendeva l'aria di stare a sentir tutti.... e non ascoltava nessuno, deciso a lasciare sfogare la tempesta, come un uomo rifugiato in un portone in tempo di pioggia dirotta, che guarda per l'insù, pensando a tutt' altro che alle nuvole, rassegnato a rimaner lì e farsi bagnare da qualche schizzo; finchè sia passato l' acquazzone.

Ma quando si trovava a tu per tu con un amico fidato, nella dolce quiete d'una conversazione un po' intima, lontano da qualunque *pubblico* grosso o piccino, Pietro Cossa scioglieva la lingua, apriva l'animo suo, schiudeva i tesori della mente e del cuore e non isdegnava punto di ascoltare, di parlare, di discutere, di difendere le proprie idee e di combattere le altrui.

Vorrei addurne per prova, l'ultima – ohimè, proprio l'ultima – chiacchierata che facemmo insieme a Livorno, sul palcoscenico del Politeama, nel camerino della signora Virginia Marini, a proposito del suo ultimo dramma: *I Napoletani del 1779.*

Le critiche mosse a quel suo recente lavoro dalla maggior parte degli appendicisti italiani gli sembravano per certi rispetti giuste e assennate; per altri era persuaso che avessero torto, e che il pubblico colle sue acclamazioni gli avesse reso più imparziale giustizia; e schierava con ingenua compiacenza tutti gli argomenti che avvaloravano la sua opinione. Da un lato le difficoltà del soggetto, troppo vasto per un dramma e troppo moderno per un *poema drammatico;* dall'altro la necessità d'innestare alle vicende dell'avvenimento storico i fili della favola teatrale, e d'intrecciare ogni cosa per modo che ne risultasse un tutto omogeneo e artisticamente perfetto. Certo, le grandi figure di *Domenico Cirillo,* di *Mario Pagano,* del *Mantonè* e del *Massa,*

i profili spaventosi di *Fra Diavolo* e del *Re Ferdinando*, son fatti per tenere il campo in una vasta tela di argomento storico; ma, drammaticamente parlando, hanno il difetto che ognuno sa quello che debbono dire, e che i quattro personaggi principali - *i quattro protagonisti* - hanno da dire giù per su le medesime cose.... e da fare, niente assolutamente.

In quei quattro personaggi, indotti sulla scena agli ultimi istanti della loro travagliata esistenza, l'azione manca affatto e con essa l'elemento più vitale e più indispensabile del dramma. Querimonie, lamenti, aspirazioni generose, sfoghi dell'anima esacerbata dalla ingiustizia degli uomini e della fortuna, lacrime sparse sulle sventure della patria diletta,... tutto questo non basta alle esigenze d'una produzione teatrale.

Nè l'interesse drammatico poteva cercarsi negli amori di *Lady Hamilton* coll'ammiraglio *Nelson*..... nè - pensateci bene - in qualunque altra tresca amorosa della bella moglie dell'ambasciatore britanno con qualsiasi personaggio immaginario creato dalla fantasia del poeta. Per quella donna l'amore non aveva lotte, non aveva contrasti, non aveva neppure periodi d'incertezza, nè processi d'incubazione. Detto fatto; l'uomo desiderato stamani, era l'amante felice stasera. Andate un po' ad annodare un intreccio con cotesta razza di passioni!...

Bisognava dunque inventare ad un tempo due personaggi drammatici, e un' azione accomodata alle loro vicende immaginarie, che servisse veramente di favola alla produzione e che pure non usurpasse per sè sola tutta l'emozione degli spettatori, riserbata a figure più degne, a fatti più importanti, a passioni più generose.

Pietro Cossa non si dissimulava che il romanzetto degli amori di *Carmela* col colonnello *Romei* sapeva un po' troppo di stantìo per eccitare la curiosità e l'interesse del pubblico. Pure *Carmela*, figlia della sua mente, gli era simpatica e cara, e la difendeva volentieri contro le accuse di volgarità e di piagnisteo vaniloquente. No, quella nepote del *Cirillo* non è una donna volgare, ha nell'anima la fede, nel sangue il generoso vigore, nella mente le nobili aspirazioni dello Zio. Ama, ma non già come una fanciulla debole e fiacca, sibbene come una viragine antica, che non disperde ne' giuochi e ne' sospiri d'amore le forze del cuore gagliardo.

E protestava, povero Pietro, che negl'intendimenti suoi, quando scriveva i nobilissimi versi posti in bocca al *Pagano* e al *Cirillo*, non c'era punto il preconcetto di suscitare gli applausi del volgo colle solite imprecazioni alla tirannide, e colle tirate d'effetto per la libertà. Per Dio - diceva - non debbo io tener conto della ragione de' tempi, del carattere degli uomini e della com-

binazione degli avvenimenti?... Dovevo io, con *Ferdinando di Napoli* sulla scena, indurre *Mario Pagano* ad inneggiare vaticinando i futuri monarchi galantuomini e generosi?... Perchè non si fa lo stesso rimprovero al *Filippo*, al *Don Garzia*, a tutte quante le tragedie del fiero astigiano?... Volete una prova della mia perfetta buona fede?... Cercatela nel carattere, nella figura, nell'importanza drammatica del *Cardinale Ruffo*, di cui certo non ho voluto servirmi per agitare le masse e rendermele amiche, caricando le tinte, e foggiando più odiosa del vero quella trista fisonomia di sacerdote battagliero e manesco.

Meglio persuadevano il Cossa le critiche relative alla fattura del dramma, alla monotonia della sceneggiatura in que' sei atti dove *Carmela* ritorna sempre nelle medesime circostanze e nello stesso atteggiamento, il che rivela ad un tempo il difetto d'azione nella favola, e l'imbarazzo della distribuzione nelle scene. Talchè dibattemmo lungamente insieme, e non senza ricorrere talvolta all'oculata esperienza della signora Virginia Marini, l'idea di togliere affatto l'atto quinto dal *poema drammatico*, perchè assolutamente inutile allo svolgimento della favola, imbarazzante alla rapidità dell'azione, e spesso d'un esito molto freddo ed incerto alla recita.

Nemmeno lo lasciavano tranquillo le rassomiglianze avvertite fra il primo e l'ultimo atto dei

Napoletani, e il primo ed ultimo atto della *Patria* del Sardou. Non gli erano certo cadute in mente prima d'allora, a lui che del teatro drammatico moderno e straniero conosceva appena pochi titoli e pochi nomi; ma avrebbe desiderato a ogni modo di aggiungere o di togliere qualchecosa che affermasse più spiccatamente la sua personalità affatto originale.

Ma soprattutto desiderava ritornare agli argomenti suoi prediletti della vita antica e della grandezza romana. Là solamente egli si sentiva padrone del soggetto e arbitro della forma, là solamente egli non temeva rivali; e gli applausi toccati in sorte al suo *Nerone* gli suonavano ancora nell'orecchio.... e nel cuore.

Quella *commedia*, colla quale Pietro Cossa tentò nuove vie e cercò ed ottenne lodi non prima ad altri concesse sul teatro italiano, conta ormai dieci anni d'età - più che un secolo per una produzione drammatica - ed è ancora viva di vita così robusta e fiorente che nessun'altra opera teatrale di autore contemporaneo può lusingarsi di meglio resistere alle ingiurie del tempo. Egli è che in codesta commedia tutto era indovinato, la favola e l'argomento, il carattere storico e l'interesse teatrale, la fisonomia dei personaggi e l'economia dell'intreccio, il concetto filosofico e la eleganza negletta e spontanea della forma. Quella bieca figura d'imperatore romano, grottesco e

furibondo, non sarà dimenticata mai più: e malgrado le accuse onde le fu larga la critica al suo primo apparire sulle scene, rimarrà sempre come la più felice interpretazione storica di quel brutto enigma vivente. Tanto è vero che Ernesto Rénan, due anni più tardi, nelle pagine dell'*Antéchrist*, volendo tratteggiare a grandi pennellate sul fondo storico del suo vasto lavoro la cupa figura del figliuolo di Agrippina, riuscì senza saperlo o volerlo a dipingere tale e quale il *Nerone* del commediografo italiano.

Tutti e due cotesti eletti ingegni concepirono al modo istesso *quel povero cervello di artista mediocre ma convinto* – (sono le precise parole del filosofo francese) – quell'*imperatore sensato come un eroe di Vittor Hugo*; quel *personaggio carnevalesco, miscuglio di pazzo, d'imbecille e di attore rivestito dell'onnipotenza e incaricato di governare il mondo*; quel *romantico coscienzioso cui il caso aveva confidato il potere di realizzare le chimere più spaventosamente ridicole del suo cervello ammalato.*

« C'était un empereur d'opéra; un mélo-
« mane tremblant devant le parterre et le faisant
« trembler; ce que serait de nos jours un bour-
« geois dont le bon sens aurait été perverti par
« la lecture des poëtes modernes; et qui se croie-
« rait obligé d'imiter dans sa conduite *Han*
« *d'Island* et les *Burgraves*.... un monomane grisé
« par la gloriole littéraire, qui tourne les belles

« maximes qu'on lui a fait apprendre en plaisan-
« teries de cannibal; un gamin féroce visant aux
« applaudissements des turlupins de carrefour....
« voilà le maître que l'empire subissait! Un Dieu
« railleur paraissait l'avoir créé pour se donner
« l'horrible charivari d'une nature où tous les
« ressorts grinceraient, le spectacle obscène d'un
« monde épileptique, comme doit être une sara-
« bande de singes du Congo, ou une orgie san-
« glante d'un roi de Dahomey. »

La pittura è perfetta.... solamente Pietro Cossa l'aveva eseguita qualche anno più innanzi, in una composizione più vasta, con un disegno più sapiente, pennelleggiandola a colori più vivi.... e aveva soffiato l'anima in quella figura, e in tutte le altre del mondo Neroniano, per gettarle sulla scena a vivere, a soffrire, a lottare, ad amare, ad odiare, a morire!

Ah! povero Pietro!... aveva proprio la nostalgia della vecchia Roma piena di memorie e popolata di ruine e di fantasmi; e anelava di ritornare a quella fonte viva di grandi passioni e di grandi emozioni drammatiche, e voleva ritemprarsi nello studio delle pagine immortali che sollevavano nella sua mente tanto tumulto d'idee e così fecondo lavorio d'immaginazione.

E adesso è morto; morto sul campo di battaglia, come un soldato che combatteva per la gloria e per la libertà della sua patria. Compo-

niamo le ossa lacrimate nel sepolcro, gettiamoci sopra le sue armi, la sua bandiera, le corone guadagnate a prezzo del suo sangue e della sua vita; questo basta alla sua fama.

Lasciamo per carità all'orazione funebre dei nani pomposi, le quisquilie degli aneddoti e le puerilità dei ricordi di camere ammobiliate e di trattorie. Che importa sapere che andasse a fare Pietro Cossa a Torino, e quali segreti accidenti della sua gioventù fortunosa lo spingessero fuor de' confini d' Italia, e fino sui teatri melodrammatici di Lima, dove di certo non lo accompagnò e non gli fu guida l' animo di quello zio Monsignore, teologo e dottore di S. Madre Chiesa, che gli lasciò morendo sessanta scudi per tutta eredità!... Che importa rivangare i ricordi della cattedra d'Arpino e gli episodi della breve permanenza in casa del Principe del Drago?...

Pietro Cossa è il poeta romano, che ha vissuto dodici o quattordici anni di vita gloriosa sulle scene d' Italia, acclamato, festeggiato da ventisette milioni di concittadini. La sua storia comincia con *Mario e i Cimbri* (1865), si afferma col *Nerone* (1871), e finisce coi *Napoletani* (1880).

C'è abbastanza per additare la sua tomba all'affetto, alla reverenza, alla gratitudine dei contemporanei e di quelli che verranno dopo di noi.

Quanto agli amici, nulla può turbare, nulla può consolare il loro profondo dolore....

CAPITOLO DUODECIMO

Un altro novizio — Due drammi di FELICE CAVALLOTTI: *I Pezzenti,* dramma storico in cinque atti e in versi — *Guido,* dramma tragico in quattro atti e in versi.

Riunisco in questo capitolo – perchè la cronaca delle rappresentazioni teatrali li riunisce nel medesimo anno – due drammi dovuti a quel vivace ingegno che un po' più tardi donava alle scene italiane tanti lavori di maggior lena, che facevano pel mondo greco quello che le *commedie* di Pietro Cossa avevano fatto pel mondo romano.

Anche Felice Cavallotti, attirato da una forza invincibile verso il teatro, cercava affannosamente la sua via nella landa brulla e inospitale del dramma tragico; forma ibrida e bastarda della tragedia, per la quale si faceva sempre più manifesta la natura letale del morbo che travagliava la povera inferma.

E anche i *Pezzenti* ed il *Guido* furono applauditi.... ma guai se l'autore dell'*Alcibiade* si fosse lasciato adescare da coteste acclamazioni !...

27 Maggio-4 Giugno 1872.

È una storia di delitti e di sangue, una paurosa epopea di battaglie efferate, di carnificine furibonde, di torture cannibalesche, una fantasmagoria di roghi, di forche, di rapine, di stupri, di patiboli, d'incendii, di prigionie, di confische, di tradimenti, di eccidii, di codarde vendette e di sublimi sacrifizii, quella che rammenta ai tardi nepoti le origini sanguinolente della *Repubblica delle sette Provincie Unite,* e racconta gli ultimi anni della maledetta dominazione spagnuola sulle terre, già sì ricche e felici, che bagna l'onda argentina del gran mare del Nord e il flutto capriccioso e spumeggiante dello Zuiderzée.

In quelle pagine, piene di terrore e di raccapriccio, la verità sacrosanta piglia colore di poetica menzogna. Si crederebbe che Grozio, invece di un Capitolo de' suoi Annali *de rebus belgicis,* abbia voluto scrivere una parafrasi di qualche nordica ballata zeppa di visioni fantastiche e di avventure meravigliose; si direbbe che Edgardo Quinet richiamando in vita il suo *Marnix de Sainte Aldégonde,* invece di disseppellire un personaggio rigorosamente storico, avesse in mente di creare addirittura un iperbolico eroe da romanzo; ci sarebbe da giurare che lo Schiller volle prestare l'incanto della sua prosa elegante ed

ornata non alla *Storia della rivoluzione dei Paesi Bassi*, ma alla riproduzione di qualche leggenda germanica, cantata già dagli scaldi scandinavi, e simboleggiante la lotta tra il Duca d'Alba e la libertà fiamminga nella favola del lupo *Fenris* che apriva la mostruosa gola ad inghiottire la pallida luna settentrionale, come era stato annunziato nei misteriosi versetti dell'Edda.

Onno Zwier de Haren, che nei canti inspirati del bellissimo suo poema *(I Pezzenti)*, narrò la miseranda istoria della sua patria, e celebrò il valore de' ribelli fiamminghi, sarebbe apparso quasi un imitatore dell'Ariosto, e avrebbe corso rischio che alcuno gli domandasse: - dove diavolo, messer Onno, avete preso tante corbellerie - se non si fosse saputo ch'ei narrava proprio vicende di famiglia, e rivestiva di splendida forma poetica le dolorose memorie e le meste tradizioni domestiche, unico e glorioso retaggio rimasto nella sua casa e al suo nome illustrati dalle geste dell'avo suo Adamo de Haren, uno de' più fortunati e de' più coraggiosi condottieri de' *Pezzenti del bosco*, all'epoca della grande rivoluzione fiamminga.

Se mai potè dirsi che l'inferno s'era rovesciato sulla terra come la lava dall'aperto cratere di un vulcano, certo fu allora che quella ignobile armata di briganti spagnuoli e di mercenari italiani, passando le Alpi, rasentando Gi-

nevra, traversando il Lussemburgo, sboccò nei Paesi Bassi e dalle rive verdeggianti della Mosa fino alle spiagge arenose del Wadden occupò tutte le terre già possedute dai Batavi, dai Bructeri, e dai Frisoni, soggette più tardi al grande Impero romano, conquistate poi dai Franchi di Carlo Martello, quindi cristianizzate per forza da Carlo Magno, e divise finalmente sotto i deboli successori di lui in tante provincie obbedienti ai conti di Olanda, ai duchi di Gheldria, ai vescovi d'Utrecht, e ai duchi di Frisia. Quattro corpi di truppe formavano quella lurida masnada: quattro orde di veterani di cento battaglie, agguerriti al fuoco di cento campi, avvezzi alla strage, avidi al saccheggio, indurati alle fatiche, uomini di preda e di disciplina, masnadieri piegati all'obbedienza passiva del soldato. Cotesta turba briaca di sangue e di vino, e di vino e di sangue assetata, marciava fiancheggiata da un harem di quattrocento cortigiane, e seguìta da ottocento altre femmine svergognate e crudeli, che maneggiavano l'archibugio e la spada, agitavano la torcia incendiaria e davano una mano a suo tempo agli omicidii, alle rapine, alle fucilazioni, ai tormenti. Ormai è stato detto ogni cosa sugli atti di inaudita barbarie commessi nelle Fiandre da coteste furie in forma umana. Dinanzi a quel tremendo esterminio di un intero paese e di un popolo intero, la Saint-

Barthélémy diventa una cosa da nulla, la guerra contro i Valdesi apparisce come una bagattella, le esecuzioni in massa della rivoluzione francese, *les dragonnades, les noyades, les mariages républicains* sembrano trastulli e balocchi da ragazzi. Si tratta d'una popolazione intera condannata a morte con un editto di quattro righe; si parla di cinquantamila creature di Dio scannate, sgozzate, impiccate, annegate sotto pretesto della maggior gloria del loro Creatore. Uccidere, saccheggiare, bruciare, atterrare furono i soli modi di predicazione che gli apostoli del Dio di pace e di carità adoprarono per ricondurre gli eretici nel seno della santa Chiesa cattolica, apostolica e romana. Fecero delle Fiandre un vasto cimitero per il gusto di rizzarci in mezzo la croce. Non si accordò perdono a una sola vita sui campi di battaglia, non si fece grazia ad una sola testa in quella sanguinosa ed ignobile parodia di tribunale che si chiamò il *Consiglio dei tumulti.* Le forche mancarono prima che i carnefici, i fiumi respinsero i cadaveri prima che mancassero le vittime, le spade e i pugnali si ruppero prima che le braccia si mostrassero stanche, e sazie l'empie voglie degli uccisori. Nè sesso nè età furono scudo alle stragi. Era proibito così di nascere come di vivere fuori della Chiesa officiale e della religione del Re. I vagiti degli eretici neonati erano denunciati come le bestem-

mie dei genitori, i vecchi dovevano uscir dalla vita, i fanciulli non ci dovevano entrare. La morale divina s'insegnava collo stupro; il saccheggio regolava i conti coll'erario reale e colla religione; le confische facevano la questua e strappavano l'*abbondante elemosina* pei bisogni della Chiesa e de' suoi difensori.

E almeno coteste tanto orribili quanto schifose orgie della più brutale efferatezza avessero avuto più tardi la scusa, l'assoluzione, la sanatoria di un grande scopo raggiunto, di un gran principio conquistato, d'un grande e durevole edifizio fondato su coteste basi e inalzato con cotesti mezzi!... Vedremo or ora come: anco i più teneri del povero popolo e i più vaghi di dottrine umanitarie perdonino volentieri: *alle più grandi e alle più giuste cause, le ecatombi e le rovine ch' elle sono costrette ad accumulare sui loro passi per aprirsi la via.* Si direbbe che l'effusione del sangue umano può scusarsi colla grandezza del fine cui mirò chi macchiossene le mani; si direbbe che il patibolo, cotesto schifoso argomento, può avere ancora la sua logica se quella scala sanguinolenta ed infame fa salire la patria a qualche sublime altezza non raggiungibile per altre vie. Ma là nelle Fiandre derelitte e deserte, a che servirono tanti strazii, tante torture, tanti immani sacrifizi di sangue umano? Serbarono forse una provincia sola alla Corona

di quel tenebroso Re Filippo di Spagna, che nei silenzii dell'Escuriale meditava freddamente l'assassinio d'un popolo intero per mostrarsi agli occhi del Papa *principe cristiano e timorato di Dio?* Impedirono forse che oggi calvinisti, luterani, ebrei, anglicani e cattolici, confusi in una tolleranza universale, e ugualmente rivendicati al nome, alla dignità e al diritto di cittadini, concorrano con ugual titolo e con uguale attitudine a tutti gli onori, a tutte le cariche, a tutti gli impieghi in tutti i paesi del mondo? Soffocarono forse nel sangue, seppellirono sotto le rovine, annegarono nei gorghi della Mosa e della Schelda la coscienza d'un popolo convertito alla riforma, la libertà d'una nazione decisa a far rispettare i proprii diritti, la potenza irresistibile d'un manipolo di oppressi che, spezzate le proprie catene, movevano con quelle alla pugna, decisi piuttosto a morire liberi che a vivere schiavi? La storia è là che risponde a chi vuole e sa interrogarla. Dai patiboli grondanti di sangue innocente, dai roghi fumanti, dalle rovine accumulate, sorse la libertà più grande, più potente, più bella.... e una repubblica forte, orgogliosa, formidabile, che si accampò fieramente contro Filippo di Spagna, che spogliò i suoi successori di tutto quanto possedevano nelle Indie Orientali e che finì poi per proteggerli e per salvarli, nacque, come Venere

Afrodite, dalla schiuma rosseggiante del mare del Nord.

> Thalatta! Thalatta!
> Sei mir gegrüszt, du ewiges Meer!
> Sei mir gegrüszt zehntausendmal
> Aus jauchzendem Herzen;
> Wie einst dich begrüszten
> Zehntausend Griechenherzen,
> Unglükbekampfende, heimatverlangende,
> Weltberühmte Griechenherzen.

« Salute a te, eterno mare! Io ti saluto diecimila volte col cuore pieno di gioia come una volta ti salutarono diecimila cuori greci, cuori di guerrieri sventurati nelle pugne, sospiranti verso la dolce patria, illustri per sempre nella storia del mondo!... »

Su questo storico fondo, così ricco di poetiche memorie e di drammatiche situazioni, ha disegnato le figure del suo quadro, ha inscritto i versi del suo dramma eloquente e generoso il signor Felice Cavallotti, un giovane, un patriotta, un poeta, che muove così i primi passi nel difficile arringo della scena.

Ho detto un poeta e non un versificatore. Il signor Cavallotti ha l'immaginazione fervida, l'estro vivace, il cuore appassionato; l'onda del numero fluisce armoniosa ne' suoi versi eleganti e sonori, l'affetto sgorga irresistibile e pieno nella sua frase poetica sempre eletta e dignitosa, l'iro-

nia taglia come una spada, il dolore geme dolcemente, lo sdegno rugge spaventoso in quegli endecasillabi spontanei e insieme sostenuti.

Nè dee tacersi che il signor Cavallotti, per fare le sue prime armi nel campo chiuso del teatro italiano, s'è messo ad un'ardua prova con un coraggio degno di lode sincera e meritata. La splendida epopea dei *Pezzenti* aspetta ancora il suo poeta in Italia; ma Goethe in Germania, in Francia Victorien Sardou, e Claretie e Petruccelli della Gattina avevano già pagato splendido tributo di gloria agli sventurati e valorosi figliuoli della Frisia. Dopo *Patrie!...*, dopo *La famille des gueux*, portare sul teatro le sventure e le lotte dei ribelli fiamminghi poteva sembrare difficile impresa e arrischiata; mettere in scena il duca d'Alba dopo l'*Egmont* di Goethe poteva parere addirittura una temerità, nè di certo l'esempio di Paolo Ferrari e la mala fortuna del suo *Roberto Viglius* erano tali da confortare chi veniva dopo di loro.

La critica ed il pubblico giudicarono molto diversamente cotesto primo lavoro del giovine drammaturgo. Dal pubblico egli ebbe segni non dubbii di universale e pressochè unanime approvazione, e per quanto sia lecito a noi mostrarci difficili e spigolistri e sdegnosi di piegarci al giudizio delle turbe, mal potremmo disconoscere i meriti veri di un'opera che giunge a noi dopo

sì lungo e sì fortunato viaggio attraverso sì gran numero di teatri italiani.

Dalla critica egli ebbe lodi e biasimi stranamente discordanti, accuse mal provate, condanne mal motivate, encomii evidentemente dettati da sentimenti di amicizia e da solidarietà di aspirazioni, e biasimi chiaramente inspirati da ardentissime bizze di partito o da inconciliabili diversità d'opinione politica. I più benevoli e i più imparziali caddero in mille ridevoli contradizioni, e così nella lode come nel biasimo si chiarirono troppo spesso ignari della verità della storia o inesperti applicatori dei principii dell'arte. L'autore un po'se ne lagna, un po'se ne ride con molto garbo in una breve prefazione, appiccata innanzi alla prima edizione del suo lavoro; e confessa con una certa maliziosa ingenuità che dopo tante lezioni è riuscito quasi quasi a saperne meno di prima sui pregi e sui difetti del suo dramma applaudito.

Adesso toccherà a me a porger occasione di riso al giovine poeta e a portargli materia da scherzo per una prefazione avvenire. Vero è però che il mio còmpito è più facile assai e più piano. Io, nei principii, mi trovo perfettamente d'accordo col signor Cavallotti; nei principii d'arte ben inteso, e non altro. Io penso come lui che il dramma storico è una forma vivace ed eletta dell'arte e della letteratura d'oggidì, penso che

il dramma in versi, succeduto - ed a mio credere fortunatamente succeduto - alla tragedia sul teatro italiano, ha innanzi a sè il più bello, il più largo e il più splendido avvenire; e penso che il *semplice innesto dell'elemento storico sul dramma intimo* risponda meglio al gusto moderno che non la nuda e gretta ed arida riproduzione dei fatti e dei tipi e delle date e degli avvenimenti consacrati dalla maestra delle genti.

Padrone il signor Cavallotti di servirsi della storia solamente come fondo, come substrato, come cornice al suo quadro drammatico; padrone di mescolare al suo dramma quel tanto di storia e non più che a lui pare e piace; padrone di permettersi qualche leggero anacronismo, qualche sostituzione di nome, qualche finzione, qualche modificazione, qualche cambiamento nella drammatica narrazione dei fatti, o nella loro storica cronologia; padrone di fare a confidenza nella scelta degli episodii, nella pittura de' suoi personaggi immaginarii e fantastici, nèlla parte d'azione ch'eî crede assegnare ai pesonaggi storici nell'economia generale del suo lavoro.

Tanta libertà - che il signor Cavallotti domanda e che a me, come a lui, piace rivendicare a favore del drammaturgo e del poeta - si tira dietro senza dubbio una responsabilità assai maggiore di quello che altri supponga o faccia le viste di supporre. La somma dei diritti, così per l'artista

come pel cittadino, risponde sempre ed esattamente alla somma dei doveri.

Se pretendete manomettere fino ad un certo punto la storia, se chiedete licenza di cambiare, di trascurare, di togliere, di aggiungere, di velare, di colorire; evidentemente tutti cotesti artifizi v' hanno a riuscir buoni a qualche cosa, debbono avere un' influenza diretta sull' azione, sulla condotta, sulla favola del vostro dramma; vi debbono giovare sia a sviluppare più largamente le passioni drammatiche, sia a raggruppare l'intreccio, sia a ristringere il nodo, sia a raggiungere l'effetto, sia a porre in rilievo i caratteri, sia ad indurre la catastrofe. Non posso supporre che voi domandiate tante cose per nulla, o solamente per tanto poco che non valga la pena di fare onta alla verità. Voi scrivete un dramma e fate piegare la storia alle necessità del dramma intimo che vi piacque porre in iscena; bene sta; ma dovete provarmi che tuttociò era necessario o utile almeno, che avete avuto bisogno di prendere della storia falsa per darmi un dramma vero, che se ciò che mi raccontate o mi ponete sotto gli occhi veramente non fu, poteva però facilmente e probabilmente essere, dati i tempi, i luoghi e le circostanze storiche in cui vi piacque trasportare la vostra azione.

Dunque: influenza diretta della parte storica, tale quale ve la fingete o ve la formate a modo

vostro, sulla parte intima ed *umana* del dramma, e questo per darmi ragione e compenso delle licenze che vi prendete a spese della verità; e poi: fedeltà piena e scrupolosa nella parte generale, per così dire, della storia scelta a far da fondo al vostro quadro, e questo per giustificare l'introduzione dell'elemento storico in un dramma che può benissimo andare e stare senza cotesto elemento. Datemi ad intendere che *Don Carlos* è innamorato di *Dona Sol,* che il Re di Spagna corre le avventure di notte e si rimpiatta negli armadi come un alfiere scapestrato o un semplice *hidalgo* furente d'amore; ma provatemi poi che da cotest'avventura immaginaria scaturiscono le ammirabili situazioni e le scene drammatiche dell'*Ernani* di Vittor Hugo, e serbatevi in seguito così fedele ai costumi del popolo spagnuolo, al colorito dell'epoca, alle idee del tempo, ai grandi avvenimenti del periodo storico, e ai caratteri delle persone del dramma da persuadermi che gli amori di *Don Carlos,* le gelosie di *Don Ruy Gomez de Sylva,* e le sventure di *Ernani* potevano in quel luogo, in quel tempo, e in quelle circostanze far parte di quella cronaca segreta e nascosta che la storia disdegna, che la cronologia non registra, ma che il dramma riveste delle splendide forme dell'arte.

Se non siete buono a raggiungere questo scopo, lasciate dormire in pace i reali di Spagna, non

turbate le ceneri di Carlomagno sotto le vôlte maestose della cattedrale d'Aix-la-Chapelle, e fatemi un dramma tutto immaginario e fantastico che può riuscire perfettamente bello e completamente buono anche senza l'aiuto della storia e senza l'intervento di tanti re, di tanti duchi e di tanti gentiluomini congiurati.

Vediamo un po' come il signor Cavallotti ha fatto servire la storia alle necessità artistiche del suo dramma *I Pezzenti*. E prima di tutto del colorito generale, del fondo, della cornice, se così vogliamo chiamarlo, della parte insomma che si riferisce al periodo storico, al luogo dell'azione, al carattere dei tempi in cui si svolge la tela del dramma.

O io m'inganno a partito - e vorrei sinceramente ingannarmi ed esser fatto conscio dell'inganno mio - o il giovine poeta ha sbagliato addirittura nel rendersi ragione delle cause, dei principii, delle origini della grande rivoluzione dei Paesi Bassi. Quanto ei ne discute bene nella prefazione e nei cenni storici e nelle note che fanno corredo al suo lavoro; altrettanto, mi sembra, ne frantese l'indole e ne falsò i caratteri nelle scene del dramma. Là egli ha preso, mi pare, un po' troppo sul serio quel nome di *Pezzenti* che i congiurati fiamminghi adottarono quasi a sdegnosa risposta alla cinica ed orgogliosa ingiuria del Barlaimont; e ci mostra i ribelli di

Fiandra, i nemici di Re Filippo, gl'insofferenti del giogo dell'Inquisizione come un esercito di proletarii scatenati contro la tirannia religiosa, e insorti contro la dominazione spagnuola per desiderio irrefrenato di libertà, per odio profondo verso lo straniero, per vaghezza di rivendicare la patria alla forma repubblicana. Se non ho letto male i miei libri (io non ho altro desiderio tranne quello di persuadere il signor Cavallotti, che prima di scrivere avevo studiato con amore e con coscienza il difficile argomento); se non ho letto male i miei libri, le cose di Fiandra si passaron ben diversamente nel tempo in cui furono gettate le prime fondamenta di quella potente repubblica, di quello Stato indipendente che sorse più tardi senza alcun disegno, senza alcun preconcetto, contro ogni verosimiglianza, a dispetto dell'indole, del carattere e delle aspirazioni di quei popoli; e piuttosto per effetto del fanatismo religioso e del dispotismo sanguinario di Re Filippo, che per conseguenza degl'intendimenti de' ribelli e delle aspirazioni dei loro condottieri.

La rivoluzione nei Paesi Bassi fu, ai suoi primordii, una rivoluzione puramente aristocratica, una ribellione di principi vassalli contro il loro signore, una rivendicazione di diritti e di privilegi spettanti ai sovranelli ed ai regoli delle provincie di Olanda, di Zelanda, di Frisia, di Gheldria, di Brabante, di Groninga, contro le

usurpazioni della Corona di Spagna. E con questo carattere durò per tutti i sette anni della sua travagliata esistenza; e con questo carattere rimase anche dopo che un popolo intero taglieggiato, torturato, oppresso, e scannato fece causa comune coi signori che avevano alzato la bandiera della ribellione. Tanto è vero questo, che la rivoluzione fiamminga ebbe origine nelle belle e ricche provincie di terra ferma, nel Brabante, nella Fiandra, nell'Hainaut, eppure esse rimasero poi sempre soggette alla Corona spagnola; che all'epoca dell'Assemblea di Dordrecht gli Stati ribelli riconobbero per *stadtholder* quello stesso Guglielmo d'Orange che Re Filippo avea rivestito di cotesta dignità e fregiato del medesimo titolo qualche anno prima; che la gelosia dei signori del Brabante e della Fiandra verso Guglielmo il Taciturno conservò dieci provincie alla Spagna e rese possibile la lunga e terribile agonia delle provincie sorelle; che quella stessa *Unione di Utrecht*, la quale gettò le basi della Repubblica senza saperlo o volerlo, gettò anche quelle dello statolderato ereditario sapendolo e volendolo!... Gentiluomini i *Pezzenti dei boschi* e quelli *del mare*, gentiluomini i congiurati di Frisia sotto la direzione del Conte Luigi di Nassau, gentiluomini le prime vittime della ferocia di Re Filippo, gentiluomini i ribelli che sollevarono Amsterdam e Flessinga, gentiluomini i capitani

delle piccole navi che s'impadronirono della Briele, gentiluomini i condottieri della battaglia di Gemblours, della difesa di Leyda, di tutte le scaramuccie, le imboscate, e i fatti d'armi che fecondarono col sangue fiammingo i cento campi di battaglia della fiamminga libertà.

Guglielmo d'Orange, e i principi collegati, insofferenti della prepotenza e della burbanza di Re Filippo, non aveano nè soldati nè danari per tenere il campo contro di lui. Bisognava trovare gli uni come gli altri, e trovarli fra i partigiani della riforma religiosa inaugurata da Calvino, contro la quale si volgevano più specialmente le ire e le persecuzioni del monarca spagnuolo. Per giungere a' suoi fini Guglielmo d'Orange, nato luterano, fatto cattolico da Carlo V che l'amava e lo proteggeva, si convertì al calvinismo, si pose a capo dei riformisti, fece molto chiasso intorno al suo nome, e troppo più ancora intorno alla setta cui avea novellamente dichiarato appartenere, provocò dal Re di Spagna misure di rigore e di repressione; e allora eccitò i suoi correligionari alla rivolta, e tanto fece e tanto gridò, che il duca d'Alba venne spedito nelle Fiandre per ridurre in soggezione e in obbedienza i ribelli. In un attimo la persecuzione fece più calvinisti che mai non ne avesse fatto la convinzione religiosa. L'offesa suscitò la vendetta, la paura decise alla resistenza, il sangue chiese

sangue, la rapina provocò la disperazione; ed il popolo più calmo, più tranquillo, più pacifico, più simmetrico, più sonnolento del mondo, diventò ad un tratto un popolo d'eroi.

Ma per chi studia con animo di ricercare la verità la Rivoluzione dei Paesi Bassi, apparirà manifesto ch'ella fu veramente, nelle origini e nello sviluppo, la rivoluzione più aristocratica che sia dato immaginare; così rispetto al suo significato politico, come rispetto al suo carattere religioso.

Dal lato politico, la ribellione delle provincie fiamminghe fu la conseguenza immediata del malcontento dei principi vassalli contro il monarca spagnuolo loro assoluto signore. Al coraggio, alla fedeltà, all'abnegazione di cotesti alti feudatarii Filippo II andava debitore delle sue vittorie contro i francesi, e dell'accresciuta potenza della sua corona reale; e cercava rimeritarli di tanti sacrifizi spogliandoli dei loro secolari privilegi, dei diritti sanciti nella Costituzione del paese, delle prerogative acquistate a prezzo di sangue. Filippo d'Orange - vassallo del re di Spagna perchè investito da lui della dignità di Stadtholder e perchè possessore di terre nei Paesi Bassi - si stimava così buon gentiluomo quanto il figlio di Carlo V, pel sangue imperiale che gli scorreva nelle vene; e si reputava uguale al sovrano nelle provincie ribelli, dacchè egli riuniva le contee di Frisia e

di Zelanda, precisamente come Filippo II era conte di Olanda e signore di Malines. E poi così pel *Taciturno* come pei nobili signori a lui collegati, la questione aveva ancora un lato più prosaico, se vogliamo, ma non meno importante e positivo. Impoveriti dalle continue guerre sostenute per la monarchia di Spagna sotto Carlo V, i gentiluomini fiamminghi facevano una molto magra figura in faccia a quella grassa, pasciuta e ricca cittadinanza che traeva larghi profitti e accumulava ingenti tesori ne' floridi commerci e nelle fortunate speculazioni; nè potevano trovare ristoro alle esauste finanze se loro non si lasciava libero il cammino e incontrastato l'adito agli impieghi meglio retribuiti, alle cariche più lucrose, alle dignità più circondate di privilegi; se non si abbandonava loro la facoltà d'imporre e di riscuotere le tasse, di vendere le immunità, di trafficare i gradi militari, di prelevare le decime, e di impegnare le rendite delle signorie per gli anni avvenire. I conti ed i duchi vedevano di mal occhio le continue usurpazioni di re Filippo che inondava di spagnuoli la Fiandra, che rivendicava a sè la facoltà di riscuotere le decime e le imposizioni, che vendeva per conto proprio tutto ciò che c'era da vendere in paese; gli abbati feudatari covavano un feroce desiderio di vendetta contro il sovrano fedifrago, che nominando diciassette vescovi nuovi, assottigliava

le rendite delle abbazie e ne diminuiva il potere fino allora incontrastato. Per queste ragioni - mentre per lo innanzi ferveva continua discordia fra i principi della Frisia, della Gheldria, del Brabante e delle altre province de'Paesi Bassi - allora tutto ad un tratto, nell'interesse comune, principi e gentiluomini si collegarono e si strinsero ad un patto, e si prepararono a pugnare pei loro diritti.... e pei loro bisogni.

Ma nessuno di loro, nei conciliaboli che prepararono la futura rivoluzione, pensò mai al popolo, altro che come alla *cosa* propria che importava difendere dall'altrui rapacità, come alla materia imponibile che importava sottrarre all'influenza altrui per serbarla nella propria, come alla vacca che nessuno doveva mungere, perchè i suoi attuali possessori la volevano mungere da sè. Neanco un cenno dei *diritti* de' sudditi, neppure l'ombra della teoria de' *doveri*, nemmeno una traccia del principio d'associazione, della grande idea della fratellanza umana, del gran dogma della sovranità popolare. Quando i pubblicisti protestanti del XVI secolo parlano del popolo ne' loro scritti, uno lo chiama la belva: *belluam*, un altro loda l'Inghilterra perchè ha saputo impedire l'intervento del popolo nella cosa pubblica, un terzo avverte che se si accorda al popolo il più piccolo diritto ei non saprà mai *contenersi nella modestia voluta ed userà di quella*

insolenza che è il distintivo degli ignoranti. E così: resistenza alle usurpazioni del re nell'interesse dei nobili e degli abbati, odio del dispotismo spagnuolo perchè nemico del dispotismo indigeno, guerra al potere assoluto, ma rispetto alla monarchia base e fondamento dei rivendicati diritti feudali. Ne volete una prova? Il signor Felice Cavallotti cita, come segno di riconoscimento fra i congiurati *Pezzenti*, la medaglia che si appesero al collo, nella quale erano effigiate due mani che si stringevano *in segno di fratellanza* e incise le parole: *fino alla bisaccia del mendicante.* Or bene, il signor Cavallotti ha dimenticato il meglio in cotesta descrizione. Ha dimenticato che la medaglia era d'oro, che le due mani non si stringevano niente affatto in segno di quella *fratellanza* che nel 1565 non si conosceva neanco di nome, che la medaglia portava dall'altro lato la testa di Sua Maestà Filippo II, e che la scritta da lui citata in modo troppo monco e incompleto diceva: *Fedeli al re* fino alla bisaccia del mendicante!... Ecco com'era democratica la rivoluzione dei Paesi Bassi per parte dei *Pezzenti* e de' loro condottieri.

Quanto al lato politico della questione, secondo gl'intendimenti del sovrano di Spagna, il signor Cavallotti si è spicciato un po' troppo ad attribuire a Filippo II, odiatore dei Fiamminghi, tutto il torto del sistema di repressione inaugurato

nelle Fiandre, e del fanatismo religioso spiegato contro gli eretici della Riforma. Egli ha dimenticato che Carlo V non era rimasto contento a fulminar degli editti, negli anni del suo imperiale potere; ma aveva fatto ardere, sgozzare, annegare la bagattella di cinquantamila protestanti nelle provincie fiamminghe; che ci aveva egli stesso introdotto l'Inquisizione, e le aveva dato il suo Torquemada nella persona di quel Pietro Titelman, una specie di boia grottesco, gioviale e feroce, che accendeva i roghi come fossero stati fuochi di gioia, e che si gloriava di non aver mai dovuto venire alle mani cogli eretici ribelli, perchè aveva sempre avuto il giudizio di arrestare *persone perbene, piene d'innocenza e di virtù, che non facevano nessuna resistenza e andavano alla forca come agnellini....* gente colpevole tutto al più di aver tenuto in casa e letto a veglia uno dei libri compresi nell'indice espurgatorio (il celebre *Index expurgatorius)*, pubblicato per ordine del grande imperatore, e contenente fra gli altri scritti proibiti e insieme colla Bibbia tradotta *in una delle lingue viventi*, anche i *Discorsi del Machiavelli*, la storia degli *Amori di Amadigi e di Oriana*, ed il *Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio.* Quell'anima benedetta di Santa Teresa *(Nuestra serafica madre Santa Teresa de Jesus)*, che era stata eletta *generale* degli eserciti spagnuoli dalle *Cortes* di Cadice,

e che visse quarantatre anni sotto l'impero di Carlo V, andò a un pelo di farsi bruciare per eretica anche lei da quella furia scatenata del Titelman, quando scrisse senza troppo pensarci: « Mi è dispiaciuta assai la proibizione di tanti bei libri che erano stati per me una fonte perenne di consolazione e di divertimento. »

Del resto, la scoperta degli Archivi di Simancas, e la pubblicazione del famoso manoscritto Gonzalez intitolato: *Relazione del ritiro, soggiorno e morte dell'imperatore Carlo V al monastero di Yuste,* hanno ormai fatto chiaro quanta parte il gran monarca, volontariamente scomparso dalla scena del mondo, prendesse dal fondo del suo cenobio alle faccende dello Stato; e come spesso la sua autorevole parola, i suoi consigli, i suoi ordini spingessero Filippo II in quella via di successive, continue e ostinate usurpazioni a carico dei principi fiamminghi, le quali, sotto colore di zelo religioso, miravano soltanto a scopo profondamente politico, al completo assorbimento de' Paesi Bassi nel dispotismo spagnuolo, come mezzo per proceder più tardi al conquisto dell'autonomia francese. Certo, Carlo V, ugualmente lontano dal cupo fanatismo del suo successore immediato e dalla stupida bigotteria dell'ultimo dei suoi nepoti, non previde nè volle gli eccessi che si verificarono dopo di lui; ma non è meno vero che la sua politica dette origine e causa prima

alle stragi efferate degli eretici e dei protestanti, e preparò lo spaventoso avvenire serbato ai suoi regni e alla sua dinastia: a cominciare da Filippo II, giurante a Valladolid di consacrare la reale sua spada alla difesa del Sant'Uffizio, e durare fino a Carlo II, vittima della sua puerile superstizione, che si fece esorcizzare come indemoniato, e lasciò morendo tutte le sue corone a un discendente di quel principe bearnese che mendicò invano da Carlo V la restituzione del microscopico reame di Navarra.

Nè meno aristocratica apparisce la rivoluzione dei *Paesi Bassi* a chi la consideri soltanto sotto l'aspetto d'una rivoluzione religiosa. Farebbe ridere oggi chi, parlando di Lutero e di Calvino, li prendesse sul serio come propugnatori della libertà di coscienza, ed apostoli del principio democratico discendente dal Vangelo.

Quando il 23 giugno 1520 Martino Lutero pubblicava il suo *Appello alla nobiltà tedesca per la riforma del Cristianesimo*, ei chiedeva aiuto e protezione all'imperatore contro il Papa che *mangiava il grano e lasciava ai principi della terra la paglia*, ei mirava a redimere dalla servitù soltanto l'anima e non punto il corpo dei cristiani, ei gridava che era necessario sperdere i preti e conservare i sovrani, perchè il regno di Dio non è di questo mondo; e mentre eccitava alla rivolta della devozione, sognava di

potere un giorno reprimere la rivolta della schiavitù.

Ad ogni modo, quelle che travagliavano così fortemente le coscienze fiamminghe non erano tanto le dottrine di Lutero quanto le nuove predicazioni di Calvino. La famosa *Professione di fede* de' riformisti di Fiandra è una dichiarazione di Calvinismo in trentadue articoli e fa testimonianza delle tendenze de' congiurati. E Calvino, come Ignazio di Loiola, era un campione dell'assolutismo in teologia e del principio d'autorità in politica. Soltanto: il Loiola teneva pel Papa, mentre Calvino teneva per sè, e pretendeva, continuando Lutero, di creare un papato protestante, ed erigersi in legislatore dispotico del libero esame. In nessun libro al mondo i diritti dell'autorità sono propugnati con tanto calore quanto nelle *Istituzioni della Religione Cristiana* (1535). Da nessuno più audacemente che da Calvino si domanda al potere imperiale di mantenere l'ordine, di punire il sacrilegio, di estirpare l'eresia, di reprimere la bestemmia. E perchè bisognava conciliare cotesto dispotismo spirituale colla libertà d'interpretazione delle sante scritture, Calvino inventò la *Vera Chiesa,* riunione di giusti eletti e privilegiati, aventi da Dio la grazia d'intendere tutti ad un modo i libri santi, e la potestà di imporre la loro interpretazione ai reprobi colla forza.

Trasportate il calvinismo dalla teologia alla politica e andrete diritti diritti a queste conseguenze; gli eletti sono i ricchi, i potenti, i felici; i reprobi sono i poveri, i deboli, gli sventurati; fra gli uni e gli altri un abisso: l'ineguaglianza delle condizioni per la *grazia di Dio!...*

Infatti Calvino proclamava l'aristocrazia come la migliore di tutte le forme di governo: *Minime negaverim aristocratiam, vel temperatum ex ipsa et politia statum, aliis longe omnibus excellere* (Instit. christ. relig. lib. IV, cap. XX, pag. 552); e quando, più implacabile di Lutero che aveva respinto Zuinglio, egli condannò a morire Michele Servet, scrisse sul diritto di sterminare colla spada i colpevoli di eresia un libro degno in tutto del genio dell'Inquisizione: *Fidelis expositio errorum Michaelis Serveti et brevis eorumdem refutatio, ubi docetur jure gladii coercendos esse haereticos* (1554).

Infiammata di uguale ardore per la resistenza al sovrano e per l'oppressione del popolo, la nobiltà fiamminga avrebbe cercato invano una dottrina più del Calvinismo conforme alle sue tendenze, più atta ad esaltare insieme l'orgoglio che fa i ribelli, e la superbia che fa i tiranni.

E su questa base fu inalzato il grande edificio della rivoluzione dei Paesi Bassi; che mise capo più tardi a una repubblica oligarchica, a una federazione di principi in veste repubblicana, a uno stato politico tutto irto di privilegi, di esclu-

sioni, di prerogative, di prepotenze, nè più nè meno che la feudalità armata e combattente il sovrano da una parte e il popolo dall'altra.

Tanto è vero che: nel 1567 per le parziali concessioni di Margherita di Parma il paese era pressochè quieto e contento, i cattolici nauseati dagli eccessi dei riformisti tendevano a prestare nuovo omaggio alla chiesa di Roma, i luterani negavano soccorsi ai partigiani del calvinismo, Orange si ritirava, Egmont faceva pace colla Corte, e più che centomila cittadini emigravano in Germania, in Inghilterra.

Fu allora che il mal genio di Filippo lo spinse a ricorrere per consiglio al duca d'Alba, il quale opinò la calma essere menzognera, poco duratura, e prodotta dalle debolezze della Reggente: onde esser necessaria una mano di ferro, una volontà inflessibile e un esempio tremendo per ricondurre le ribelli provincie al dovere. E il sovrano affidò a lui cotesta missione. Vedemmo già com'ei la compiesse; e come le costui efferatezze servissero meglio la causa dei principi congiurati che non la servisse l'ipocrisia del Granuela, la severità di Margherita di Parma, e la predicazione dei discepoli di Calvino.

L'amico lettore mi sia cortese del suo perdono per questa lunga e disordinata corsa ch'io gli feci fare attraverso i campi, troppo spesso inesplorati, della storia. Io non volli già, nè volendo

avrei potuto, trattare il bellissimo e interessante argomento con quell' ampiezza di studii e con quel corredo di erudizione che si converrebbe alla sua grande importanza nella storia delle origini della moderna società. Solo mi piacque, compiendo il mio modesto ufficio di critico drammatico, mostrare quanto grandemente errasse il signor Cavallotti tratteggiando a suo modo il fondo del quadro su cui dovevano poi campeggiare le persone del dramma, e caricandolo di tinte non troppo dicevoli, secondo me, nè ai tempi, nè ai luoghi, nè alle circostanze in cui si svolge l' azione. E mentre, a mio credere, la più grande libertà deve essere lasciata al poeta quando si tratta degli avvenimenti, dei fatti, e dei personaggi che interessano soltanto la favola e il soggetto della sua scenica rappresentazione; ogni licenza mi apparisce biasimevole, ogni piccola inesattezza mi sembra soverchia e reprensibile quando è questione di fatti, di idee, di dottrine e di costumi che interessano la storica cronologia dell'umanità, la dipintura d'un'epoca, la fisonomia d' un popolo, il carattere generale di una nazione.

I greci, nelle mirabili loro tragedie, non furono troppo scrupolosi nel togliersi balìa d'alterare a capriccio le circostanze delle loro favole eroiche; ma non ardirono mai rappresentar sulla scena niente che fosse in contradizione coi costumi del tempo de' Semidei, nulla che potesse in qualche

modo discostarsi dalle tradizioni intorno a coteste epoche accettate e diffuse. Se questo esempio fosse stato seguito dalla scuola tragica francese, imitatrice dei greci modelli, Giovanni Elia Schlegel le avrebbe potuto risparmiare il rimprovero che nella maggior parte delle sue tragedie all'ordinaria indicazione della scena si potrebbe sostituire questa frase più semplice e più vera: *La scena è sul palco*, e il Voltaire non avrebbe scritto che: *leggendo le tragedie dei successori di Racine sembra proprio di dare una scorsa ai romanzi di madamigella di Scuderi.*

Chi volesse rendersi perfettamente ragione del come sia lecito ad un autore drammatico servirsi della storia per farle fare da cornice o da fondo al suo quadro, avrebbe a studiare quegli otto meravigliosi drammi dello Shakespeare tolti dalla storia d'Inghilterra, che vanno dal regno di Riccardo II fino a quello di Riccardo III. In quella grande epopea drammatica che comprende tutto un secolo e rivela tutta una società, le ragioni dei tempi e dei costumi, il carattere del popolo britannico, le cause apparenti e le segrete origini degli avvenimenti principali sono così fedelmente serbate e in sì mirabil guisa dipinte, che la finzione drammatica si confonde quasi e s'immedesima colla storica verità, e ne riesce un tutto artisticamente armonioso e perfetto.

Vittor Hugo ha scritto, è vero, nelle *Note* al

suo *Cromwel* che: *non bisogna cercare la storia pura nel dramma*, ma cotesta citazione che il signor Cavallotti ha posto con tanta compiacenza a piè di pagina nella prefazione dei *Pezzenti* è una citazione monca e incompleta, e la massima del grande drammaturgo francese apparirà più giusta e più conforme alla verità quando si accenni ch'ella forma soltanto la conclusione di una *nota* in cui si raccomanda allo scrittore drammatico di serbarsi fedele ai particolari del costume, dell'abito, della fisonomia d'un'epoca o d'un paese, e di giovarsi della storia se non come *storia* almeno come *vita*. Tanto è vero, che nella prefazione allo stesso suo dramma, Vittor Hugo, spiegando con maggior larghezza il suo concetto, scriveva: « Le but.... de l'art est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes.... de croiser, en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience.... Pour une œuvre de ce genre, si le poëte doit choisir (et il le doit), ce n'est pas le *beau*, mais le *caractéristique*. Non qu'il lui convienne de *faire*, comme on dit aujourd'hui, *de la couleur locale*, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre,

d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et pour ainsi parler dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps, elle doit en quelque sort y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en sortant, qu'on a changé de siècle et d'atmosphère.... »

Dubito molto che il signor Cavallotti possa mai riuscire a persuadere Victor Hugo ch'ei si serbò fedele a' suoi aurei precetti scrivendo un dramma in cui i ribelli principi olandesi fanno sinceramente da repubblicani, in cui i *Pezzenti* arieggiano i partigiani della Comune, e che dalla bocca dei gentiluomini calvinisti del XVI secolo fa uscire le generose e democratiche aspirazioni all'indipendenza, alla fratellanza, all'uguaglianza, e alla libertà di coscienza!...

Goethe nel suo *Egmont* non è caduto davvero in simile errore; e le prime scene dell'atto primo di quel dramma, e le prime dell'atto secondo, e la grande scena fra *Egmònt* ed *Orange* nell'atto medesimo, danno un'idea esatta e precisa dello spirito de' tempi e degl'intendimenti degli uomini che menavano la rivoluzione. Sardou nel primo atto della *Patrie,* Petrucelli e Claretie nel primo atto della *Famille des Gueux* trasportano di peso lo spettatore nel bel mezzo dell'orgia sanguinosa

in cui gavazzano le briache orde spagnuole sulle devastate terre delle diciassette provincie ribelli. Chi non rammenta il quadro spaventoso e terribile del primo atto di *Patrie:* quel mercato grande di Bruxelles, l'infelice città, dove già i Conti di Egmont e di Horn hanno lasciato sul patibolo la vita, dove Montigny è stato segretamente trucidato nelle prigioni di Simencas e dove s'impicca, si fucila, si arde e si scanna in così barbaro modo che le corde mancano al boia, la polvere agli archibusieri, la pece agl'incendiarii, e i pugnali agli assassini! La scena rimbomba delle grida di terrore, di rabbia, di spavento; gemiti di donne, lamenti di fanciulli, imprecazioni di ribelli, bestemmie di soldati suonano sotto le vôlte del gran mercato, e da lontano rumoreggia sinistramente il fuoco di fila de'moschetti, lo squillo delle trombe, lo strepito delle catene con cui si asserragliano le strade. L'animo dello spettatore, preso da raccapriccio, dimentica il presente, scorda la realtà dell'oggi, perde di vista i contemporanei, e traversando il tempo e lo spazio corre dietro alla finzione drammatica così bene innestata sulla storica verità che ognuno trema e allibisce pensando d'esser proprio tornato sotto il giogo di quel tremendo Duca d'Alba il quale aveva espresso al suo re il desiderio che ogni cittadino fiammingo, andando a letto la sera e alzandosi la mattina, sentisse la sua casa vicina

a crollare e il suo collo lì lì per istaccarsi dalle spalle!

Nel dramma del sig. Cavallotti la scena si apre con un pacifico colloquio fra *Maria di Rysdal* e *Rita* che fu sua nutrice, sotto le fidate ombre del parco che circonda l' avito maniero. Nulla che accenni alla procella scatenata sulle Fiandre, nulla che parli all' occhio e al cuore dello spettatore, nulla che lo disponga alle strazianti emozioni di quel pauroso momento, nulla che lo strappi violentemente dalla meschina realtà di tutti i giorni e di tutte le sere, e lo spinga palpitante e atterrito *in medias res. Pietro de Ryk,* seguace di *Enrico di Bréderode,* narra che un drappello di *pezzenti* è nascosto all'intorno:

> . . . . Laggiù, parte de' nostri
> Sta nel bosco raccolta. . . . .

Blasco, seguace di *Federigo di Toledo* figlio del *Duca d'Alba,* racconta che teme una sorpresa:

> . . . . Dalla selva
> Più d' un fischio partì. . . . .

ma le parole non bastano a indurre negli uditori il concetto chiaro, l' emozione vivace necessarii a prepararli agli orrori de' tempi e delle circostanze. *Segnius irritant animos demissa per aures — Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus....* con quel che segue.

Nè, per procedere che faccia l'azione del dramma, quella tinta leggiera, sfumata, incerta, scolorita, si fa più vivace, più evidente, più caratteristica. Il dramma è poetico, il dramma è lirico; e forse, nella deficienza del *colore locale*, quella stessa eleganza di forma, quella delicatezza di concetto, quel brio d'immagini e quella fluidità di verso, che pur son pregi e innegabili dell'opera del sig. Cavallotti, allontanano sempre più l'uditore da quello stato d'animo in cui dovrebbe esser posto per sentire e per intendere tutta la tremenda epopèa della rivoluzione dei *Pezzenti*.

Quel vecchio e ormai dimenticato *Cittadino di Gand*, quel dramma che Gustavo Modena avvivò colla scintilla del suo gran genio, aveva, in difetto d'altri, almeno questo pregio grandissimo: che serbava intero il concetto e il carattere dell'epoca, e ne dava un'idea chiara a chi lo udiva una volta.

Non più felice mi parve il signor Cavallotti nel disegnare le figure, i *caratteri* del suo dramma; nè nell'invenzione della favola in cui volle incarnare la sua idea. E qui ha luogo la seconda delle due ricerche alle quali ho accennato in principio: qual frutto ha egli tratto l'autore dei *Pezzenti* dalle licenze storiche che si volle prendere a buon diritto; quale influenza sul suo *dramma intimo*, sull'*elemento umano* della sua favola, spiega la parte storica di esso, accomodata secondo sua voglia?...

Vedete i grandi maestri. Shakespeare ha fatto anch'egli talvolta un po' a confidenza colla storia, sempre, bene inteso, ne'suoi particolari. Nel dramma *Giulietta e Romeo* egli pone i due amanti in mezzo a una cerchia di persone e ad un cumulo di avvenimenti che non sono troppo conformi alla storica verità; ma ogni occhio, anche meno acuto, scorge a prima vista quanto l'effetto drammatico si giovi di coteste innocenti bugie. Nel *Riccardo II* non tutti sono veri gli avvenimenti cui prendono parte *Bolingbroke* e *Giovanni di Gaunt;* ma la perfidia dell'uno e la cavalleresca lealtà dell'altro appaiono più chiare nella finzione e inducono nella favola gli effetti più drammatici e più spiccati. Nell'*Enrico V* i personaggi immaginarii si mescolano in gran numero coi personaggi storici, e *Falstaff* fra questi è una vera caricatura; ma la loro presenza determina le più belle scene di contrasto, giova al nodo e alla catastrofe, e l'uno e l'altra rende più inaspettati, più drammatici, e più belli. Nell'*Enrico VI* (parte prima), le alterazioni della verità storica sono ancor più numerose e più gravi. La bella figura di *Giovanna d'Arco* è colorita col pennello di un nemico. Non già che Shakespeare si attenti a distruggere l' idea della sua celeste vocazione (questo sarebbe stato troppo in contradizione col sentimento generale dei tempi rappresentati); ma quella favoletta della seduzione

usata da lei verso il *Duca di Borgogna,* quella fiaba del suo ricorso per aiuto agli spiriti infernali, ne sciupano un tantino il carattere e la fisonomia. *Talbot* invece è dipinto grande, leale, onesto, e generoso sempre, e per effetto di queste due licenze a carico della verità, il dramma trova situazioni originali, nuove, inaspettate, e momenti di slancio meraviglioso.

Vittore Hugo spinse fino alla temerità, fino alla sfacciataggine, il coraggio di manomettere la storia. *Ernani, Cromwell, Le Roi s'amuse* e più di tutti *Ruy-Blas,* fanno rizzare i capelli sulla testa de'discepoli di Clio; ma le scene drammaticamente vere, gl' intrecci, i nodi, le catastrofi ch'ei seppe fare scaturire da quegli avvenimenti storicamente falsi, daranno sempre ragione al poeta, magari a dispetto dello storiografo, innanzi al tribunale de' frequentatori del teatro. Il *Don Carlos* di Schiller, il *Gœtz di Berlichingen* di Goethe porgono altri esempi di quella gran verità: che ogni licenza si perdona al drammaturgo quando con essa riesce a mettere insieme un buon dramma, il quale sarebbe invece riuscito scolorito e cattivo se la licenza non fosse stata consentita.

Ma nei *Pezzenti* quest'influenza diretta della parte storica sulla parte drammatica e viceversa, io, e forse m'inganno, non ce la so punto vedere. E non solo, come dice benissimo l'autore nella

sua prefazione, *se il* Duca d'Alba *volesse compiacersi di rivivere un po' prima in Carlo V,* Raul *potrebbe essere indifferentemente anche* Ernani; ma mi pare di più che abbia troppa ragione il signor Cavallotti quando scrive che *lo stesso argomento si potrebbe,* mutatis mutandis, *ricamare sopra una qualunque altra epoca storica....* o non storica. Il che non è certo vero del *Ruy-Blas,* nè dell'*Ernani,* per storicamente spropositati che si sieno; e dimostra che ad onta della sua volontà di fare un dramma storico, il poeta milanese ha fatto un'opera in cui l'elemento umano e l'elemento della storia non si mescolano, non si confondono, non fanno nulla insieme *et non coniurant amice.*

La favola dei *Pezzenti* è comune, le situazioni sono le solite, i caratteri non hanno nulla di spiccato e di originale. Togliete a quel dramma lo splendore della poesia, l'eleganza del verso, il lirismo delle immagini, la nobiltà dei concetti, tutto ciò che non attiene alla essenza caratteristica della forma drammatica, ma che rende eletta soltanto la forma letteraria; poi provatevi ad imbastire su quella tela, con quei personaggi e con quelle situazioni una commedia goldoniana.... e, *mutatis mutandis,* ci riuscirete perfettamente. E il volgare, il comune, sono vizii che uccidono il dramma; almeno standosene contenti al giudizio di quello stesso Vittor Hugo, in quella me-

desima prefazione al *Cromwell* che il signor Cavallotti cita tanto volentieri. Sta bene, come dice l'autore dei *Pezzenti* che intendendo di *sviluppare un'azione risultante dal cuore, e di mettere in giuoco, bene o male, passioni umane, cioè di tutti i tempi e di tutti i luoghi*, non si domandi *alla storia se non quel tanto che basta a trasportare l'azione a qualche secolo di distanza, per obbedire ad una legge d'ottica suggerita dalla poesia.* Ma è necessario rammentarsi allora questa massima sacrosanta: « Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné.... »

Riferisco volentieri le parole di Victor Hugo, perchè mi pare che il signor Cavallotti giuri volentieri nelle parole di quel maestro; ma non mi sembra ne abbia tenuto in gran conto i precetti. Quel suo *Duca d'Alba*, quell'*Enrico di Bréderode*, quel *Vargas*, quel *Federigo di Toledo*, non mi appariscono come figure *ramenées à leur trait le plus saillant.* Si può sostenere, come il signor Cavallotti sostiene nelle *Note* al suo dramma, che *Vargas* era veramente così cinico e così triviale, che il *Duca d'Alba* fu certo un uomo accessibile ai sentimenti dell'onore cavalleresco, e anco dell'amore; ma non erano questi i loro

caratteri distintivi, particolari, proprii, e soprattutto drammatici, *leurs traits les plus saillants.* Tutti gli uomini si somigliano per certi lati, hanno comuni certe debolezze, e ponendo sulla scena dei personaggi copiati sul modello generale, o studiati da quel lato solo che si riferisce a cotesto modello, si creano delle figure del genere *homo,* non si dà vita a delle personalità distinte e riconoscibili ai loro speciali lineamenti. A questa stregua, il *Poeta fanatico* di Goldoni, *se volesse compiacersi di rivivere un po' prima,* potrebbe passare pel *Cardinale di Richelieu:* visto che anch'egli, il gran ministro che cambiò faccia al regno di Francia, componeva delle tragicommedie, spendeva centomila scudi per farle rappresentare, e mal nascosto nel palchetto del suo teatro aspettava tremando l'applauso del pubblico. Ma farebbe un solennissimo fiasco quell'autore che rappresentasse il gran Cardinale soltanto al momento della rappresentazione di *Mirame,* e dimenticasse che la terribile *Eminenza rossa* non può traversare il teatro se non come ha traversato la storia, ora in abito di cavaliere per correre da Marion Delorme, ora ravvolto nella porpora che sembra tinta nel sangue della nobiltà francese ribelle e prevaricatrice.

Questi i difetti del dramma che ho preso in esame, difetti che, è debito d'onestà confessarlo, si parvero forse più gravi e men sopportabili pel

modo con cui quel lavoro venne piuttosto straziato che rappresentato.

Ma se molti sono i difetti, neanco i pregi son pochi. La forma è sempre elevata, dignitosa, castigata, elegante; il verso suona armonioso nell'orecchio de'buongustai; la preghiera di *Maria* e l'inno di guerra dei *Pezzenti* sono brani di bella poesia lirica e serbano il colore de'tempi e delle persone; la lingua è pura, la corda dell'affetto vibra simpatica e dolce dalla prima all'ultima scena; c'è in tutto il dramma più ingegno che studio, più natura che arte, più spontaneità che lavoro, più entusiasmo che logica. E questi pregi valsero ai *Pezzenti* la festosa accoglienza del pubblico italiano, all'indole e agli abiti del quale così quei pregi come quei difetti rispondono mirabilmente. Questo non è tutto, ma è molto già per un primo lavoro d'un poeta nuovo alla scena e inesperto del teatro; cui, vogliamo sperare, l'applauso e la lode saranno sprone a correggere, a migliorare, a studiare.

29 Luglio 1872.

In questa stagione delle canicole; col termometro, Dio ci aiuti, a trentacinque gradi sopra lo zero; mentre ogni altro teatro di prosa chiude a doppio catenaccio le porte, e finchè si tratta di attori eccellenti e di autori meritamente amati

e stimati; il pubblico dell'Arena Nazionale non è già il solito pubblico delle arene e de' teatri diurni, informe accozzaglia di gente così spoglia di buoni studi come di giubba, che invade la platea e le gallerie portando le scarpe e il cervello a ciabatta; ma è invece una radunata di persone a modo in mezzo alla quale incontreresti facilmente i più eletti ingegni, i più chiari nomi e le più splendide intelligenze dell'ex-capitale; e in cui seggono in grandissima maggioranza quegli stessi cultori della letteratura drammatica che nella stagione d'inverno compongono il turno giudicante al supremo tribunale del teatro Niccolini.

Con questo, che volle semplicemente intitolato: *Guido*, dal nome d'uno de' suoi personaggi, il signor Cavallotti ha mosso un altro passo, ha rischiato un altro tentativo nel campo del dramma storico in versi, intorno al quale, dopo l'esempio fortunatissimo del Marenco si affaticano oggi moltissimi fra que' poeti drammatici che si sentono o credono di sentirsi lena bastante a così difficile impresa, e nel quale lo stesso signor Cavallotti corse già una prima lancia co' suoi *Pezzenti del mare.*

Se non che, questa volta, ammaestrato forse dall'esperienza, il giovane poeta milanese ha, assai più e assai meglio che non facesse nel suo primo lavoro, messi in pratica i precetti che egli stesso, sulla fida scorta del suo autore prediletto,

enumerava e discuteva con tanto ardore nella prefazione dell'opera sua.

La storia, questa volta, entra nel quadro drammatico immaginato dal signor Cavallotti soltanto come ausiliare, come cosa secondaria, e destinata unicamente a fare da fondo alla composizione semplice e quasi famigliare che forma il soggetto dell'azione del *Guido*. Nessuna pretensione a dipingere un'epoca, un secolo, un periodo più o meno lungo e più o meno importante della storia dell'umanità; nessuno studio di aggruppare e torcere i fatti alla dimostrazione d'un principio politico o sociale, vicino o lontano; nessuna voglia di trascinare sulla scena le grandi figure della storia per impiccolirle, mutilarle, accorciarle e ridurle all'altezza e alle proporzioni delle piccole figure del dramma create e inventate dall'autore.

Certo; anche il *Guido* è un dramma romantico, un dramma storico, un dramma poetico, ma si attiene un po' più strettamente e un po' più fedelmente alla forma castigata e corretta de'buoni lavori italiani che sentono tuttavia del classico, pur facendo adesione alla nuova scuola; è meno esagerato, meno gonfio, meno hugolatra; fa meno a fidanza colla verità per soverchio amore dell'effetto; fa meno sciupìo di contrasti, di antitesi, di concetti, e tien più conto dell'azione, dell'intreccio, della condotta; non mira a sorprendere

ma tende a commuovere; parla meno agli occhi e più al cuore.

L'azione si svolge sul principiare del secolo decimoprimo, che è quanto dire in sul cadere di quel periodo tristissimo per tutta l'Europa e specialmente per l'Italia che corse tra la fondazione dell'Impero feodale cristiano e la rivoluzione dei Comuni, tra Carlomagno e Gregorio VII, sul finire di quei due secoli e mezzo che sono l'età dell'oro per la feodalità e per la cavalleria, la fonte delle inspirazioni pe'romanzieri e pei poeti; ma che, in realtà e nella storia vera, furono una delle più ferree, delle più feroci, delle più disgraziate epoche che la patria nostra abbia mai traversato da che mondo è mondo. La Spagna in quel tempo, affannosamente, laboriosamente, coll'oro, col ferro, col sangue, si studiava di liberarsi dalla dominazione straniera e ci cominciava a riuscire; la Francia, sotto i Carolingi, scadeva miseramente dall'antica grandezza, ma già accennava a risorgere e si preparava a'suoi nuovi destini; la Gran Brettagna, divisa e dilaniata in cento regni e in cento fazioni, serbava almeno intatta la sua nazionalità, e riconquistando i suoi conquistatori normanni, salutava i primi albori del glorioso giorno avvenire; la Germania (i cui scrittori, per velare la conquista sofferta, fanno Carlomagno tedesco), cresceva in potenza, progrediva negli studii, si serbava in-

dipendente e si atteggiava a conquistatrice..... l'Italia sola aveva perduto ogni sentimento dell'indipendenza e della nazionalità proprie; l'Italia sola lacerata in mille guise, travagliata da mille intestine discordie, si dava volenterosa e cieca in balìa d'ogni straniero, chiamava conquistatori nuovi contro i vecchi conquistatori, smaniava dietro una bugiarda libertà municipale a scapito della indipendenza della nazione, e mentre partecipava a tutti i rivolgimenti delle schiatte carolingie che si disputavano provincie e principati, offriva nuova esca alle loro cupidigie e aggiungeva nuovi stimoli alla loro ambizione, facendo balenare a' loro occhi una corona che portava seco il titolo e la preminenza imperiale.

Così ogni tentativo di rivendicare l'Italia alla dignità di nazione andava miseramente disperso per opera, per colpa o per ignavia degli stessi Italiani; così re Bernardo moriva abbandonato dal suo popolo; così la libertà italiana, sorta appena a Roma, a Ravenna, nella Pentapoli, tramontava fra le dispute e le guerre feroci degli imperatori e dei papi; così fallirono i tentativi di nazionalità de' due Berengarii, di Guido da Spoleto e di Arduino di Ivrea; così si perpetuò nella penisola quel miserando acciecamento che spinse gl'Italiani troppo innamorati della libertà a fare scempio della indipendenza e a chiamare nel loro paese prima i Goti contro Odoacre, poi

i Greci contro i Goti, poi i Longobardi contro i Greci, e finalmente tutti gli stranieri contro tutti i nazionali.

Ma dalla perdita della nazionalità - sommo dei mali per una nazione - sogliono venire, e vennero in quel periodo di tempo, tutti gli altri mali che precipitano un popolo nel più basso stato d'abiezione e di vergogna. Le nazioni che combattono per sè, combattono sempre e tutte bene; quelle che per altri combattono, combattono sempre e tutte male; e quindi viltà nelle armi, e fiacchezza nei propositi, e spergiuri, e diserzioni, e tradimenti che più d'una volta mutarono la sorte delle battaglie, decisero della vita dei condottieri, manomisero i diritti de' popoli, cambiarono l'ordine degli avvenimenti, turbarono la serie delle successioni, affogarono nel sangue, soffocarono nelle fiamme, trucidarono nelle stragi, e dispersero nelle rapine la libertà, la vita e gli averi de' generosi e prodi combattenti italiani.

È la storia di uno di codesti tradimenti che il signor Cavallotti ha preso a soggetto del suo dramma applaudito e lodato.

Guido da Pavia: quel personaggio che non so chiamare nè protagonista nè eroe, ma che presta al dramma il suo nome maledetto e esecrato, era uno de' duci che menava alla pugna le schiere di Arduino contro le orde irrompenti di Arrigo II tedesco, e teneva pel novello re d'Italia il passo

della Chiusa sulla vetta delle Alpi nostre. Cupidigia e ambizione lo fecero traditore alla sua patria e al suo re. Per una ingente somma di danaro, e per l'investitura d'un titolo di conte di Lodi che il duce alemanno gli fe' balenare sotto gli occhi, lo scellerato aprì il varco affidato alla sua custodia; e i guerrieri tedeschi, già altra volta vinti e fugati, discesero senza colpo ferire dalle mal difese montagne, giunsero a Pavia, entrarono in città, e acclamarono imperatore e re lo scaltro loro condottiero Arrigo *lo Zoppo.* (L'hanno chiamato anche *il Santo,* ma chi si fida a giurare sulle cose del mondo di là?... Zoppo a buon conto era di sicuro, e a chiamarlo così non si corre rischio di dir bugie).

Più tardi i Pavesi, mossi a sdegno ed eccitati a vendetta, si levarono in armi per trucidare e cacciar gli oppressori; e così sottilmente ordirono la trama e prepararono la riscossa, che avrebbero senza dubbio liberato la città loro e fatto prigioniero lo stesso imperatore, se il *Conte di Lodi* non avesse anzi tempo, con iniqua delazione, rivelato ogni cosa ad Arrigo, onde il tentativo andò fallito, la città arsa e saccheggiata, trucidati i cittadini, violate le donne, scannati i fanciulli, e i più prodi guerrieri italiani - i capi della congiura - ridotti in ceppi, e trasportati come prigionieri a Bamberga, dove Arrigo non tardò molto a seguirli, fissando sua sede in quella po-

polosa città di Baviera, nella quale si apre la prima scena del dramma.

La storica verità si mesce così, molto opportunamente e molto verosimilmente, alla finzione drammatica. Checchessia di vero nella figura del conte *Guido*, certo è che tradimento vi fu; certo è che per opera d'uno o di molti traditori, il valore italiano fu vinto ed oppresso una prima volta sulla vetta delle Alpi, e poi debellato e ferocemente spento nel sangue entro le mura di Pavia; e i bellissimi versi con cui *Guglielmo* (un buon borghese di Bamberga), racconta alla vecchia *Agnese* le vicende del conquisto d'Italia, espongono con mirabile evidenza così il soggetto dell'azione drammatica, come l'antefatto storico dell'epoca che il signor Cavallotti ha scelto per fondo al suo quadro.

Gli esuli lombardi, *Oberto d'Este, Mainardo di Avegna, Umfredo di Tontano, Ascherio da Mortara, Oddone di Valdingo, Oddone di Grignasco, Berardo di Monte*, e il giovane *Ardizzo*, vivono da quattro anni nella città nemica, raccolti in poche casupole di meschina apparenza, uniti in una fede e in una speranza, occupati in lavori manuali; e quelli che furono un giorno potenti baroni e capitani valorosi sono oggi umili lavoranti di lane, e trattano il cardo e la spola con quella mano che palleggiò l'asta e la mazza e brandì la spada sul campo di battaglia.

Con essi e in mezzo ad essi, sconosciuto, nascosto, divorato dal rimorso e dalla paura, trascina una molto miseranda vita anche *Guido da Pavia*, il conte di Lodi, il traditore, il codardo; che ha preso volontario la via dell'esilio per seguire in terra straniera il giovinetto suo figlio *Enrico*, inconscio della vergogna del padre, cresciuto nella fede e nell'amore della patria, bello, leale, prode, caro a tutti gli esuli lombardi, e amante riamato di *Matilde*, figliuola del marchese *Oberto d'Este*, il più vecchio, il più valoroso, il più assennato e il più venerato di tutta quella schiera di gloriosi fuorusciti.

Che il *Conte di Lodi* avesse un figlio: questo, sia vero o no, poco monta alla storia e molto importa al dramma. L'amore paterno, da cui così di rado scaturiscono i grandi eventi della vita delle nazioni, è una fonte inesauribile di passione e d'interesse, dalla quale molto spesso hanno origine i più belli e i più alti effetti drammatici; specialmente quando egli è posto a contrasto con altri, e forti, e angosciosi, e potenti sentimenti del cuore umano.

Che cotesto adorato figliuolo - quasi un fanciullo all'epoca del tradimento della Chiusa, e appena appena un adolescente al tempo dell'efferata strage di Pavia - il *Conte di Lodi* educasse all'amore della patria, all'odio dello straniero imperatore, e alla religione d'ogni cosa bella e

santa che faccia battere il cuore d'un patriotta e d'un soldato, e che poi egli fosse cogli altri bandito e condotto prigioniero a Bamberga, questo è per vero dire, un po' inverosimile e falso così di fronte alla storia, come rispetto alle ragioni del dramma.

Messer *Guido* (posto che avesse un figliuolo e che lo amasse come tutte le bestie feroci amano i loro nati, per sanguinarie e per selvaggie che sieno), sarebbe stato più storicamente e più drammaticamente vero, se al tradimento de' suoi e alla turpe delazione si fosse indotto per desiderio di fare un giorno ricco e felice e potente e temuto il figliuolo diletto; nè cotesto era troppo raro esempio in un tempo in cui, chi più chi meno, tutti gl' Italiani parteggiavano per uno o per l'altro degli stranieri invasori, e miravano a crescere lo stato di loro famiglia, e a salire alle più alte dignità nella patria vinta ed oppressa, all'ombra della potenza imperiale, o della porpora pontificia, o del manto regale che questo o quello più ardito e più fortunato condottiero mirava a vestirsi sopra l'usbergo e la corazza di ferro.

Tradire i fratelli, farsi ricco e potente, per trascinare esule il figlio lontano dal dolce paese natio; chiedere un titolo per nasconderlo studiosamente; ambire dignità per non esercitarle più mai; appetire tesori per vivere povero e oscuro, e ficcarsi a bella posta tra le file degli esiliati

lombardi, per tremar sempre e sempre piangere e soffrire, e correr sempre rischio d'essere scoperto e punito, e punito forse nel figliuolo innocente, è una cosa che non si spiega così facilmente nè col criterio storico, nè colla ragione drammatica.

Il dramma del signor Cavallotti ha il torto di cominciare con un mistero che, secondo me, si risolve in un peccato originale, proprio come nella nostra santissima religione.

Fede ci vuole, e grazia di Dio, per crederci senza far discussioni; e tutto allora va per il meglio nella migliore delle religioni e nel più logico dei drammi possibili.

Dato dunque, ed ammesso e tenuto per dogma rivelato, il mistero dell'educazione e dell'esilio di *Guido* e di *Enrico;* la favola immaginata dal signor Cavallotti si svolge con una semplicità, con una verità, con una evidenza piuttosto unica che rara. L'imperatore Arrigo, vôlto a più miti consigli dal pietoso cuore del vescovo Eberardo e dalla condotta veramente esemplare degli esuli lombardi, bandisce una specie d'amnistia e permette il ritorno in patria di tutti i fuorusciti senza astringerli a nessun patto, a nessun giuramento, a nessuna condizione. L'annunzio del lieto evento è recato agli esuli adunati dai messi imperiali, fra i quali primeggia un *Faravaldo*, burbanzoso e ciarliero, superbo e vano quanto

altro tedesco mai; che alle parole della buona novella mescola accenti di rampogna e di sprezzo, nè consente a rendere omaggio al valore infelice degl'Italiani oppressi e traditi, ma rinfaccia loro la viltà d'una fuga ch'essi non sognarono neppure, nega il tradimento di *Guido*, celebra le vittorie tedesche sulle itale schiere debellate e fuggenti, e grida che la storiella del *Conte di Lodi* è una scusa inventata dagli Italiani per risparmiare alla patria l'onta d'una disfatta e l'infamia della paura. All'inonesta e invereconda accusa s'infiammano di sdegno gli esuli lombardi, corre per tutti i cuori un fremito d'ira, suona su tutte le bocche un grido di rabbia, si scambia una sfida, e i fuorusciti italiani offrono di provare in campo chiuso, con tutte le armi usate nel giudizio di Dio, che *Guido conte di Lodi* infame e traditore, vendè allo straniero la patria, tradì i fratelli ed il re, e aprì ai Tedeschi senza lotta e senza difesa il varco delle Alpi italiane.

La sorte designa per campione degli esuli quello stesso *Enrico* che, inconsapevole dell'esser suo e del nome di suo padre, è in verità figlio egli stesso dello scellerato traditore. Egli vince nella pugna e prova così la vergogna del suo malvagio quanto pentito genitore; e torna acclamato e festeggiato fra' suoi, dove una *Giselda*, specie di sibilla che fu già madre di figliuoli trucidati nell'eccidio di Pavia, gli rivela l'onta

della sua casa, l'infamia di colui che gli diè vita, e l'origine delle sue miserie. *Enrico* precipita dalle altezze della vittoria e del trionfo nelle profondità più vertiginose della disperazione e del dolore. Il suo nome è disonorato, il suo avvenire distrutto; il suo amore per *Matilde d'Este* non potrà più, come n'ebbe speranza, farlo felice e beato in futuro.

Fortunatamente il *Conte Guido*, dagli anni, dai rimorsi, e dalle emozioni affranto e indebolito, non può reggere a quest'ultima prova; e muore dopo avere avuto la estrema consolazione di vedere il figliuol suo, innocente delle colpe paterne, abbracciato e benedetto dagli esuli pronti a partire alla volta d'Italia, e ricevuto come figlio dal marchese *Oberto* che non sdegna di concedere a lui la mano della sua *Matilde.*

E così il dramma finisce.

Il colorito generale dell'epoca storica, su cui si disegnano le figure del *Guido*, è questa volta molto felicemente serbato. Gli esuli lombardi non hanno idee troppo moderne nè troppo lontane dai loro tempi e dai loro costumi; non declamano troppo un sentimento di esecrazione per *lo straniero* che in quel torno non si sentiva e e non si poteva sentire; non farneticano d'indipendenza, e neanco sospirano di soverchio alla libertà; ma tornano col pensiero ai dolci piani e ai vaghi colli della patria lombarda, inneg-

giano al valore italiano, pensano alla vendetta e alla riscossa, cantano i giorni della gloria e del trionfo, e non sdegnano di proporsi i Tedeschi vincitori a modello di concordia, di fratellanza, e di operosità.

Questo pregio storico salva tutto il lavoro da un difetto in cui troppo spesso incappano gli autori inesperti e innamorati della rettorica del palcoscenico: voglio dire dal difetto dei *luoghi comuni*, delle tirate *volgari*, delle prediche vuote e inconcludenti, che possono strappare l'applauso al popolino ignorante e baggeo, ma che fanno ridere di compassione quelli che sanno quattro acche della storia del proprio paese. E in questo il *Guido* è di molto superiore ai *Pezzenti*, dove, non sgarbatamente certo, ma troppo spesso s'incontrano le declamazioni e i luoghi topici della rettorica, del patriottismo precoce, e della lirica ad ogni costo.

Le persone del dramma sono disegnate con amore e con garbo. Soltanto *Guido* e *Giselda* sono forse un po' convenzionali e comuni. Il primo abusa dei soliloqui e de' vaneggiamenti che sono lo scoglio di tutti i tirannelli da tragedia e di tutti i padri nobili del teatro; la seconda ha un po' l'aria del fantasma, dall'apparizione, e somiglia, *mutatis mutandis*, agli antichi *Marescialli* del Federici e del Kotzebue, ai famosi *Zii d'America*, e a tutti gli altri perso-

naggi che facevano il *Deus ex machina* nelle rappresentazioni teatrali d'un secolo fa. Ma *Guido* si rialza nella bellissima scena col figlio quand'ei si prepara alla pugna con *Faravaldo:* scena veramente perfetta, in cui mille passioni sono a contrasto, mille affetti in lotta, mille idee in conflitto, scena poetica e drammatica quanto altra mai e così felice che basterebbe a far dimenticare anche difetti più gravi e più spiccati di quelli che si rimproverano al dramma del signor Cavallotti. E *Giselda* si vede così di rado, e parla così poco, e prende così piccola parte all'azione, che le si perdona volentieri quel fare da sibilla e da profetessa che la renderebbe antipatica se durasse di più.

Enrico è una cara figurina schizzata giù con tanto brio e tanta vena che meglio vidi di rado; e *Matilde* non ha per me che un difetto.... ella canta per le vie di Bamberga certe canzoni non troppo cortesi allo *smorto sole di Alemagna,* che mi paiono un po' troppo *sapienti,* musicalmente parlando, per esser composte da un giovinetto come *Enrico* in un tempo in cui Guido monaco dal monastero della Pomposa non dettava ancora i primi precetti del canto fermo e non insegnava neppure il nome delle note musicali, contenute nella prima strofa del celebre responsorio: *Ut queant laxis resonare fibris....*

I versi del *Guido* sono degni del signor Ca-

vallotti. I racconti di *Guglielmo*, le descrizioni degli esuli lombardi, le amorose querele di *Enrico* e di *Matilde*, le rampogne fra i Tedeschi e gl'Italiani, le paure del *Conte di Lodi*, e i discorsi di *Oberto d'Este* sono squarci di splendida poesia.... un po' lirica se vogliamo, ma non lirica troppo, nè molle, nè effeminata, nè cascante, nè leziosa, nè gonfia, nè abusante di figure e di tropi, nè impastoiata nelle descrizioni e nelle immagini, nè inquinata di volgarità ravvolte nella nebbia d'un frasario sesquipedale e rimbombante.

Pigliatela come volete, ma io preferirò sempre i versi del *Guido* a quelli dei soliti drammi. I primi mi paiono versi da uomo, i secondi da donna; i primi mi parlano alla mente ed al cuore, i secondi mi suonano all'orecchio.... e non mi basta.

Solo talvolta mi spiace, nei versi del signor Cavallotti, uno studio o una negligenza di ritmo che fa a' pugni coll'armonia.... il difetto s'incontra di rado.... ma c'è; ed è giusto che si noti; e mi spiace ancora qualche sintassi contorta, qualche frase ambigua, qualche costruzione dura ed errata, e quell'interrompere ogni tanto una metafora a mezzo per terminare il periodo con un'altra metafora o col linguaggio comune. Eccone un esempio fra molti:

Guido.... *(ad Enrico e a Matilde)*.... giovini fiori,
Amor vi cresca alle bell'opre, amore
Vi farà degni della patria un giorno....

E in quel dì, non è vero?.... a voi di questo
Povero vecchio sovverrà, che il piede
Già nella notte dell' avel, si volse
A benedir la vostra alba che sorge.

V' è qui un *fiore* che deve essere un giorno capace di *bell'opere*, per riuscir *degno della patria*, dopo che un vecchio con un *piè nella notte* gli ha benedetto *l'alba*.... l'alba del fiore.... che sorge!....

Passerò forse per un pedante, ma i versi del signor Cavallotti mi piacciono troppo e mi paiono troppo belli per non sentirmi offeso da cotesti difetti.

30 Dicembre 1872.

Uguale, benchè più contrastata e meno rapida fortuna toccò, al teatro delle Loggie, ad un altro dramma del signor Cavallotti il quale, decisamente, non ha in Italia migliori e più compiacenti amici dei frequentatori dei teatri di Firenze.

Agnese è una storia d' amore o piuttosto di amori, mescolata qua e là colle vicende storiche di quella bella provincia lombarda che al tempo delle discordie medievali offriva sì largo campo alle cupidigie, alle ambizioni, agli odii, e alle vendette delle potenti famiglie de' signori delle castella, avide di più ampio e di più assoluto dominio sulle terre della penisola.

La figlia di Bernabò Visconti, già disposata a Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, è donna di cui narra molto diversamente e molto confusamente la storia. Di lei altri disse che fu moglie infedele, complice della uccisione del marito, femmina rotta ad ogni lascivia, e per libidine di piacere pronta ad ogni delitto; altri la dipinse vendicatrice del padre tradito e assassinato in prigione, congiurante contro la crescente fortuna del Conte di Virtù usurpatore dei dominii di sua famiglia, e mossa alla strage del consorte da più alti intendimenti che non fossero i vaneggiamenti volgari d'una adultera passione; altri infine ce la presenta fieramente combattuta dall'amore e dall'odio, acciecata insieme dall'affetto per lo Scandiano e dalla vertigine di vendetta contro il Gonzaga.

Il signor Cavallotti ne ha fatto una delle solite eroine di quei drammi, che si chiamano storici perchè pongono nella lista dei personaggi una lunga serie di nomi più o meno noti agli studiosi delle patrie vicende, e rammentano da lontano altri tempi che questi nostri non sono.

Ma nè la storia, nè l'arte drammatica hanno niente che vedere con cotesti lavori, abborracciati giù in fretta, o forse ponzati faticosamente nei primi anni di gioventù, e poi ritirati fuori collo spasimo di farne quattrini nei giorni in cui il pubblico, preso a benvolere un autore,

accetta da lui qualunque zibaldone. Coteste produzioni vengono alla scena coll'unico intento di fare un po' di romore. E l'intento fu raggiunto; chè gli applausi del pubblico suonarono altissimi.... piuttosto all' ingegno poetico dell'autore, che alla sua drammatica originalità. La favola di quella scenica produzione è la più comune e meschina che si trascini da molti anni in qua sulle tavole del palcoscenico; ma la forma onde seppe rivestirla il signor Cavallotti, è pur sempre quella forma eletta, inspirata, gentile che conquista alle opere del giovane drammaturgo tutte le simpatie d'un pubblico intelligente e costumato.

Soltanto: se io fossi il signor Cavallotti, lascerei nel cassetto cotesti drammi che si reggono per l'appunto sulla forma; e non farei nessun conto di quelle pericolose simpatie della moltitudine.

CAPITOLO DECIMOTERZO

La vecchia guardia — Quattro drammi storici di NAPOLEONE GIOTTI — *Renata*, in cinque atti in versi — *Leona Savelli*, in cinque atti in versi — *Erico Wasa*, in cinque atti in versi — *Lo Czar*, in cinque atti in versi.

Quanti sono in Italia che rammentano i generosi sebbene infelici conati di libertà in cui si affannò il popolo nostro nell'anno 1848, tanti a coteste gloriose ricordanze associano il nome di Napoleone Giotti, il quale - secondo scrive Cesare Trevisani (1) - nel tempo in cui le speranze del risorgimento della patria esaltavano gli spiriti in tanto romore di guerra, volse la sua poetica fantasia a ricordare dalla scena quel fatto che rimaneva ancora, dopo sei secoli, il più significativo di ciò che possano la volontà e la costanza di un popolo sospinto dall'amore di patria.

L'autore della *Lega Lombarda* - che per molti anni fece palpitare di viva emozione il gran

---

(1) *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio;* Relazione storica del marchese CESARE TREVISANI. - Firenze, Bettini, 1867.

cuore collettivo di tutti i pubblici italiani - l'autore degli *Ugonotti*, della *Monaldesca*, e di tanti altri lodatissimi drammi tornerà spesso, nel corso di quest'opera, a fornirci argomento di utile discussione; e del resto è troppo noto nella repubblica letteraria perchè ci sia bisogno di presentarlo ai lettori.

27 Ottobre 1872.

Nella *Renata* del Giotti la storia c'entra per l'appunto tanto quanto basta a darci una idea de'tempi e de'luoghi in cui si svolge la tela macchiata di sangue, sulla quale si disegna a grandi tratti l'episodio drammatico che diè argomento al lavoro. Venezia la bella, Venezia la superba, Venezia la dominatrice de'mari, nel momento più bello della sua fortuna, nel periodo più splendido dalla sua prosperità, rivive tutta intera in queste scene scritte con sì larga vena di poesia e con sì raro sapore di lingua. Su cotesto fondo dorato spiccano come sopra un mosaico dell'epoca le figure dei personaggi, quali tolte di peso alla storia, quali create dall'ardente fantasia del poeta, e si rivelano vive e vere e illuminate dalla chiara luce dell'arte, nel rapido annodarsi e sciogliersi dell'intreccio e dell'azione. Paiono tanti ritratti del Tiziano, schizzati giù alla brava sopra una prospettiva del Canaletto.

L' interesse non languisce un momento, l'emozione spicca naturale, spontanea e profonda dalle situazioni; il verso è sempre nobile, sonoro, armonioso.... e tanto basta e ce n'avanza perchè il pubblico prorompa in applausi fragorosi e chiuda un occhio sulle mende non piccole e non poche del novissimo lavoro del poeta fiorentino.

9 Febbraio 1874.

Anche il teatro cospira contro la repubblica! Ecco qua, in meno di quindici giorni, due tentativi di restaurazione del governo popolare nella città eterna iti a vuoto in un modo affatto miserando. Prima Cola di Rienzi non trovò amici, nè fautori al teatro Niccolini, poi Stefano Porcari fu lasciato solo e abbandonato al Teatro Nuovo. E sì che ambedue avevano dalla loro parte, adiutrice e alleata, quella gran maga che è la poesia; e la poesia più dolce, più soave, più armoniosa che abbia mai risuonato sotto le aurate vôlte d'una sala di spettacoli!

Se ai due arditi riformatori fu comune la sorte, così nella storia come nel teatro, non furono però comuni gli errori e i difetti che l'uno e l'altro trascinarono al tristissimo resultato. Il nuovo dramma storico del sig. Napoleone Giotti non è certo rimproverabile di troppo servile fedeltà alle cronache di Roma, nè cammina passo passo, con

fratesca pazienza, dietro al *Diario* dell'Infessura. Stefano Porcari e il suo tanto generoso quanto inane conato, c'entrano, come suol dirsi, di straforo; i congiurati che a lui furon compagni nella breve dimora sul mal conquistato Campidoglio (sia detto a loro onore e gloria, eran fior di masnadieri e schiuma di banditi), vengono in scena semplicemente per far da comparse nel solito coro di pastrani neri; e il dramma, per quel che importa alla favola, all'azione e all'intreccio, tanto ha che fare colla sacrosanta repubblica romana, quanto col governo degli Incas, o col paterno regime di Vitzliputzli.

Si tratta delle pietose vicende della bella *Leona Savelli*, fanciulla d'animo più che virile, erede di un gran nome, signora di cento castella, padrona d'immense ricchezze, precipitata dalla ignobile cupidigia del cugino *Mario* e dalla spietata tirannide dell'avo cardinale, nel più lacrimevole stato di disperazione e di miseria.

Il padre e la madre di *Leona* erano stati, a tempo loro, i coniugi più compiutamente drammatici che mai potesse immaginare la sbrigliata fantasia d'un francese, fabbricante di spettacoli a un tanto il chilometro. Madonna *Savelli* aveva amato *Paolo della Molara* prima di andare sposa al suo efferato consorte; e questi più tardi, divorato dalla gelosia, s'era fatto delatore del suo sfortunato rivale, e sotto colore di zelo per la

causa del Pontefice, era riuscito a farlo divotamente impiccare ai merli di Castel Sant'Angelo; motivo per cui poco dopo anche il delatore moriva assassinato sulla soglia del proprio palazzo, e la moglie se ne andava al mondo di là consumata dal crepacuore.

L'ultima vittima essendo stata un Savelli, le regole della vendetta (secondo il codice dell'*Eredità in Corsica*), prescrivevano che il morto prossimo futuro appartenesse a casa *Molara*. Ed è perciò che il povero *Gabriele*, ultimo rampollo di codesta nobile famiglia, erra fuggiasco per la campagna romana, perseguitato dai sicarii, spiato dagli sgherri, scomunicato, maledetto, proscritto, incalzato dall'odio del Re sacerdote.

Queste orribili memorie di famiglia son rivelate nel primo atto alla bella *Leona* da un prete santo già suo precettore: da *Messer Piero di Monte Rotondo*, il quale, insofferente della tirannide pontificia, si è collegato col Porcari e co'suoi. A un tratto le porte si spalancano, si ode un rumore concitato di passi.... e *Gabriele Della Molara* irrompe a cercare asilo nel castello d'una *Savelli!...* L'angelica bellezza e il dolce costume della fanciulla vincono le terribili memorie e gli accesi sdegni del giovinetto. *Gabriele* e *Leona* si amano e se lo dicono; ma appena la soave parola è pronunciata, ecco *Mario Savelli* che chiede ospitalità alla cugina e da gentil cavaliero com' è, prima

le fa un po'di corte, quindi la motteggia un tantino di soverchio, in ultimo la cuopre di vituperii, le dice cose da fare arrossire uno svizzero del Papa, e finalmente gettata la maschera, le corre appresso con le meno equivoche e meno velate intenzioni. Alle sconcie parole e agli atti villani *Gabriele* non sa più oltre frenarsi: sbuca fuori dalle stanze ove rimaneva nascosto; si dichiara, snudando la spada, difensore della oltraggiata donzella, e svela il proprio nome al nemico della sua casa. *Mario*, che già sapeva o sospettava il vero, apre allora la porta agli sgherri pronti al suo cenno; questi circondano il proscritto, lo arrestano, lo trascinano via prigione, e lasciano la sventurata *Leona* esterrefatta e piangente fra le braccia di *Messer Piero.* E qui finisce l'atto secondo, e gli spettatori commossi dalle lagrime di *Leona,* inteneriti alle sventure di *Gabriele,* sdegnati per la scelleraggine di *Mario,* affascinati dai dolcissimi versi di Napoleone Giotti, gli spettatori trepidanti sulle sorti di quei personaggi simpatici o odiosi, dimenticano quel che c'è di troppo subitaneo nell'affetto de'due innamorati, accettano la situazione com'è, perdono di vista la storia, la cronaca e il *Diario,* Roma e il Papa, la congiura e la rivoluzione; piangono, applaudiscono, e aspettano a gloria il momento di vedere e sapere quel che avverrà agli amanti fedeli e all'esecrato loro nemico.

Ma per disgrazia del pubblico e del poeta, Stefano Porcari coglie appunto l'occasione dell'intervallo fra il secondo atto ed il terzo per tradurre in fatto il suo ardito disegno di riforma. Quando si rialza la tela, la ribellione è lì lì per iscoppiare. *Leona* povera, macilenta, affamata, cacciata dalle sue case, spogliata de'suoi privilegi, viene a confidare i suoi poetici lamenti alla malaria, e cade sul nudo terreno in mezzo al deserto della campagna romana, dove *Messer Piero* giunge in tempo a soccorrerla, dove *Mario Savelli* arriva seguito da un suo scudiero, fuggendo la vendetta dei vassalli ribellati, e correndo a Roma per aiuto. Ed è appunto in mezzo al deserto che i congiurati si adunano per udire la parola del generoso lor duce, e per ricevere il giuramento d'un nuovo adepto, che è poi lo stesso *Gabriele della Molara,* liberato dal carcere per opera d'un custode affiliato alla società segreta. Addio emozione! Noi assistiamo alle cerimonie d' iniziazione d' una specie di massoneria.... la parola d'ordine, la benda, le spade sguainate e puntate al petto.... noi ascoltiamo le declamazioni de'cospiratori, i vaticinii di vendetta, le aspirazioni di libertà, le maledizioni contro gli oppressori, e tutti i soliti luoghi comuni della rettorica rivoluzionaria. *Gabriele* e *Leona* si ritrovano e si abbracciano; ma le vicende lagrimevoli del loro amore sventurato non sono più l'argomento prin-

cipale della scena, e si perdono fra la congerie degli avvenimenti più alti, ma meno interessanti, della congiura del Porcari. L' interesse già suscitato svanisce e lascia gli spettatori tanto più malcontenti, quanto maggiore era la tempesta di passioni agitate nel loro cuore. *Mario* è scoperto e arrestato; ma lo scudiero fugge a gambe levate verso Roma, e tutti capiscono alla prima che le magnanime parole e i vanti pomposi dei cospiratori non basteranno a vincer la pugna contro le milizie del Papa..

Infatti al quarto atto *Mario Savelli* è già libero.... la ribellione fu domata, Stefano Porcari fu impiccato sul Campidoglio, con lui morirono i generosi suoi seguaci, e la libertà di Roma fu soffocata nel sangue. Il tiranno trionfa e dà una festa nel Castello avito, che fu già della sventurata *Leona;* in quel Castello ov' ella diè asilo al fuggiasco *Gabriele,* e ove adesso giunge ella stessa più povera, più derelitta, più infelice che mai, per chiedere a *Mario,* quasi per elemosina, novelle certe del suo fido amatore. Già lo pianse morto in battaglia; ma il suo cadavere non fu trovato fra i mucchi dei caduti!... Che avvenne? Dov'è il diletto del suo cuore?... Ei geme nelle prigioni del castello; il feroce suo nemico gli ha fatto cavare gli occhi, e così cieco lo rende a *Leona.*

Ed essa con lui, e con *Messer Piero* che la morte ha risparmiato, e coi pochi ribelli sfug-

giti alla carnificina, si reca, al cominciar del quinto atto, in un cimitero suburbano ove la pietà de' superstiti depose le ossa di Stefano Porcari, involando la cara salma al patibolo e alla pretina vendetta che non perdona neppure agli estinti. Là, pregata pace ai caduti per la patria, *Messer Piero*, il degno sacerdote, unirà le destre delle vittime innamorate, e sulle tristi nozze invocherà la benedizione di Dio. Speranze vane!... Ecco dalla chiesuola del cimitero sbuca fuori il Cardinale governatore di Roma, e con lui il grande Inquisitore, e i fanti del Sant' Uffizio, e quel perfido *Mario* che non sa perdonare al suo nemico di avergli salva la vita dai pugnali de' congiurati nel deserto di Roma. Il povero cieco è arrestato, strappato a forza dalle braccia della sua *Leona*, e a lui si minaccia morte ignominiosa per decreto della Santa Inquisizione; mentre alla fanciulla disperata e piangente l'avo Cardinale annunzia che dovrà rassegnarsi a andar sepolta viva in un chiostro.

Ma *Gabriele*, tratto un pugnale che teneva nascosto, si uccide imprecando a' suoi efferati nemici, e il dramma finisce senza che si sappia quel che la sorte riserba alla sventurata *Leona*.

Da questo rapido cenno appariscono chiare, o io m' inganno, le cause che prepararono la caduta degli ultimi tre atti della nuova produzione. Al cominciare del terzo atto l'azione principale

si ferma, e procede poi per via di racconti e di *quadri*, ne' quali il fondo prepondera sulla composizione e gli episodi affogano la favola. La parte storica del dramma, affastellata, abborracciata, confusa, trascina seco la parte immaginosa e drammatica; e mentre le amorose vicende di *Leona* e di *Gabriele* non attirano più tutta l'attenzione dello spettatore, la congiura del Porcari appena accennata e spenta dietro le quinte, non arriva a suscitare tanto interesse che basti a tener viva l'emozione del pubblico. Quel vortice di arresti e di liberazioni, quella sequela di viaggi, di partenze e di arrivi, inducono una curiosa specie di monotonia nei cinque atti del dramma. Tutti i personaggi cascano sulla scena dalle nuvole. *Mario Savelli*, per citarne uno solo, arriva sempre inaspettato, sempre per caso, e sempre appuntino per determinare una *situazione* e per dar luogo a un *quadro* finale. Nel primo e nel secondo atto invade il castello di *Leona*, nel terzo capita a caso nel deserto in mezzo ai congiurati, nel quinto scaturisce fuori dalla cappella del cimitero. *Messer Piero* è sempre su e giù come un pellegrino; *Leona* va e viene senza posa tra la città e la campagna. Il Porcari, il Cardinale, l'Inquisitore appariscono come ombre sbucando fuori dal cupo della notte. E la ragione di questo ire e venire è sempre negli avvenimenti che si compiono lungi dagli occhi

dello spettatore; talchè i personaggi, ad ogni alzar di sipario, s'incontrano sulla scena per la più strana delle combinazioni, e pare che convengano a un punto centrale movendo dai quattro punti cardinali, e lasciandosi trasportare da tutti i vènti della *Rosa*.

Arroge lo sconcio gravissimo della catastrofe che lascia gli spettatori incerti sul destino della bella *Leona*, e disgustati della insolente fortuna di quel tristo *Mario Savelli* che trionfa sempre e non ha un dispiacere mai. Così da un lato il dramma non si chiude e rimane come sospeso fra l'atto quinto.... ed un sesto atto di là da venire; e dall'altro lato il senso morale del pubblico rimane offeso e malcontento, e disposto a condannare almeno col silenzio un uomo che la giustizia di Dio, o quella del drammaturgo, dovrebbero colpire in pena delle sue scelleraggini.

Io non esito punto ad attribuire a quel personaggio mostruoso che è *Mario Savelli*, una gran parte di colpa nella caduta del dramma. È una figura tutta d'un colore, senza sfumature, senz'ombre, senza chiaroscuro. È scellerato come altri è linfatico, senza che la sua volontà ci abbia nulla che fare. In quella mente non ci sono pensieri, in quel cuore non ci sono passioni. Ei non medita mai, non delibera, non sceglie, non lotta nè con sè stesso, nè con altrui; non ha un rimorso, nè una concupiscenza; non odia e non

ama, non è geloso, non è ambizioso.... o per meglio dire non è nulla di tutto questo in tal misura che basti a disegnare un carattere drammatico. È un automa fabbricato per modo che quando si muove commette un delitto.... un tiranno meccanico, che si può mandare a acqua o a vapore.... e nulla più.

Fu per questi difetti che la *Leona Savelli* cadde miseramente al Teatro Nuovo; nè valsero a salvarla lo splendore della forma, l'incanto dei dolcissimi versi, la nobiltà del linguaggio, l'armonia della lingua pura e sonante, l'elevatezza dei concetti, e la ricchezza delle immagini. Tutti cotesti pregi salvarono il poeta, ma non bastarono a redimere il dramma.

4 Marzo 1878.

Al Teatro Nuovo l'avvenimento più notevole di questo scorcio di stagione furono le repliche dell'*Erico Wasa* e della *Monaldesca* di Napoleone Giotti. Nel primo dramma il poeta fiorentino, maestro di dolcissimi versi, si tenne fedelmente e scrupolosamente alla storia. Quella figura d'uomo e di Re, di guerriero e d'artista, debole e ardito ad un tempo, colto insieme e stranamente superstizioso, sospettoso e credulo, generoso e crudele, aggirato ora dall'Astrologo ora dal Ministro, difeso da quelli che considerava più spesso come

suoi nemici e tradito da coloro in cui più volentieri riponeva la sua confidenza, è resa nel dramma del Giotti con grande verità e con grande evidenza.

Nè sarà piccola lode per l'Autore l'esser riuscito a far parere interessante e drammatico sulla scena un carattere di protagonista, in cui la nota dominante è l' irresolutezza, l'incertezza, il dubbio, e una certa nebulosità di pensieri e di risoluzioni: tutte cose che al teatro fanno sempre poca fortuna.

Per operare il miracolo, Napoleone Giotti ebbe la furberia di mescolare all' eco di quella nota incerta e antipatica il suono soavissimo e carezzoso della nota d' amore. In mano sua *Erico Wasa* parve innamorato davvero della gentile *Caterina Marson* sua moglie, e quell' idillio coniugale tortoreggiato fra i tenebrosi intrighi di Corte, quel lampo di gelosia, quel delirio provocato dall'affetto esacerbato e furente, dànno alla problematica figura del Re un colore di vita, un fuoco di passione che se non è rigorosamente storico è almeno drammatico in sommo grado.

E questo bastò perchè *Erico Wasa* morisse all' ultima scena fra gli applausi degli spettatori commossi.

Nè gli applausi fecero difetto alla *Monaldesca*, ripresa dopo tanti anni e richiamata tale e quale sulla scena. Certo quella produzione è un po' vec-

chiarella di forma, e si regge ritta per l'appunto sul fascino della poesia e sulle eleganze del verso. Ma la passione non invecchia mai; e Napoleone Giotti, che conosce i suoi polli, fece questa volta sulla passione il più largo assegnamento.

25 Dicembre 1882.

Ho razzolato molto, in questi giorni passati, framezzo alla farragine delle schede e degli appunti; ho consultato i repertorii, ho compulsato i dizionarii, ho scartabellato diligentemente gli elenchi delle opere drammatiche antiche e moderne rappresentate con miglior fortuna sui teatri di Mosca e di Pietroburgo. Volevo trovare una tragedia, un dramma, una produzione teatrale qualunque, uscita dal cervello di un autore russo, che avesse tolto a soggetto della sua favola uno degli avvenimenti più memorabili nella vita di Pietro il Grande.

Ero curioso di vedere in qual guisa, sotto quale aspetto, con quale intendimento un drammaturgo della giovane Russia poteva e voleva introdurre sulla scena del teatro la figura colossale del fondatore dell'impero, del padre della patria, di cui tanto e sì diversamente fu detto e scritto in poco più d'un secolo e mezzo dacchè egli sparì dalla scena del mondo; e di cui tante e sì disparate cose si diranno e scriveranno ancora, finchè quel

suo famoso *testamento politico* (autentico od apocrifo: questo non importa niente affatto), continuerà ad arruffare la matassa delle deliberazioni sull'arcolaio della decrepita diplomazia.

Ma ho speso invano il mio tempo e la mia fatica. Il teatro russo ha avuto paura di evocare il gran fantasma.... Sumorokoff, Kniaznine, Trediakovsky, Gniedich, Ozeroff, Crucovskoï, Ostrovsky, hanno lasciato dormire in pace nella tomba il terribile autocrate.... forse perch' egli ha inaugurato negli uffici della polizia di Pietroburgo certe tradizioni troppo gelosamente conservate dai suoi successori. E da questo lato almeno il silenzio della scena drammatica può avere una plausibile spiegazione. La santa Russia non è terreno dove possa attecchire nessuna repubblica.... neanco la repubblica delle lettere.

Più difficile parrebbe a spiegarsi il fatto della repugnanza pressochè universale manifestata dagli scrittori di cose teatrali per cotesto protagonista coronato, le cui geste prodigiose, e le arrischiate imprese, e le vicende della vita privata, e il carattere, e il costume, e l' esistenza travagliata e la morte misteriosa, potevano fornire tanti argomenti alla fantasia dei discepoli delle Muse.

Strano a dirsi, ma vero: Pietro il Grande non ha fatto sulle scene dei teatri europei altro che delle rare e fugaci apparizioni; e tutte - mettiamolo in sodo - assai poco fortunate. Quel gigante

è parso sempre piccino alla luce della ribalta!... Lo sterminatore degli Strelizzi, il domatore dei Cosacchi, non è mai venuto sulla bocca d'opera a insanguinare il quinto atto di nessuna tragedia. Il dramma non è andato a cercarlo quasi mai nelle ampie sale di quella reggia famosa per tante congiure e per tanti delitti. Solo cento anni addietro a un bel circa, un autore francese, Giovan Niccola Bouilly, lo presentò al pubblico di Parigi dalla scena d'un teatrino diminutivo, in una sua composizione semiseria: *Pierre le Grand; comédie en quatre actes, en prose, mêlée d'ariettes*, che fu recitata il 13 gennaio 1790 e applaudita più specialmente in grazia della musica di Grétry.

Che umiliazione!.... Essere un eroe, creare dal nulla una vasta metropoli, ridurre a dignità ed a potenza di nazione un branco di animali feroci in forma d'uomini, menare a bene i più arditi disegni, insegnare la civiltà alle orde barbariche e sottoporre alla prepotenza della barbarie i popoli civili, combattere come un titano, vincere come un semideo, sognare la dominazione universale, e.... adagiarsi dopo morte in una *comédie mêlée d'ariettes!*.... E saranno state stupende le canzoncine del Grétry - non lo so e non lo voglio sapere - ma l'idea di ridurre in canzone la vita di Pietro il Grande non poteva capire che in un cervello parigino, per il quale, come diceva

Beaumarchais, *tout finit par des chansons!...* Forse il Bouilly intendeva tenersi in una via di mezzo, e guidare lo Czar di tutte le Russie al tempio della Fama per un sentiero ugualmente lontano dalle violenti imprecazioni del Rousseau, e dalle apologetiche reticenze del Voltaire.

In Italia, Pietro il Grande aveva fornito nel 1790 ad un autore anonimo il soggetto di una commedia recitata a Venezia col titolo: *Il Calafato di Saardam;* e al celebre Cammillo Federici l'argomento di due drammi: *La Pace del Pruth* e *Caterina I;* rappresentati ambedue nel 1798, il primo a Venezia ed il secondo a Padova.

E, dico la verità, mi son divertito immensamente a rileggere coteste due produzioni ventiquattr'ore appena dopo la prima recita del dramma di Napoleone Giotti al teatro delle Loggie. Lascio da parte *La Pace del Pruth,* che è un componimento senza nessuna pretensione drammatica nè letteraria, gettato là come veniva dalla penna, tanto per compiacere alle richieste degli amici, e *dar luogo ad uno spettacolo sontuoso e ben collocato.*

Ma la *Caterina I* vale il suo peso d'oro, e serve mirabilmente a dimostrare con che razza di criterii e con che serietà di propositi si ammannivano i drammi storici nel secolo passato a onore e gloria delle scene italiane. *Pietro il Grande,* relegato al secondo posto, recita in quei

cinque atti la parte del *signor Florindo,* spasimante d'amore, combattuto fra la violenza della passione e il ritegno di associare al trono una donna nata in bassa condizione. *Caterina,* verginella innocente, tutta graziette, tutta lagrime, tutta sospiri, langue di tenerezza pel suo fido adoratore, e come un giglio reciso piega la candida fronte sotto i colpi del *fatale destino.* O Numi, o stelle, o natura!... I due giulebbosi amanti tortoreggiano deliziosamente in dialoghi e in soliloqui; lei timida, lui çarezzoso; lei tormentata dal dubbio, lui angosciato dalla gelosia; lei vergognosetta come *Pamela,* lui titubante come il *Lord Bonfil....*

« — Caterina; se mai ti fui caro, io non chieggo altro compenso al mio amore, ai beneficii miei, se non che tu ti ricordi e che tu viva per me, che niuno sia più fortunato nell' amarti e farti felice....

« — Che dici, Pietro?... Ah, signore, dubiteresti?.... Io potrei, ingrata a te, rea con me stessa....

« — Basta.... t'intendo, ti credo.... Dimmi: nulla ti cale?... Vuoi tu nulla da me?

« — Io non voglio che ciò che tu vuoi.

« — Dammi la tua mano.

« — Eccola.

« — Cara donna!...

« — Mio re!...

« — Mi conosci?.... m'intendi?... (Il cuore mi trema) Addio!... »

E via di cotesto passo, con quella bella prosa che non ha nulla da invidiare alle ariette del signor di Grétry.

Napoleone Giotti, nato troppo tardi per credersi permessi impunemente certi voli di fantasia, ha dovuto prendere lo *Czar* tale quale glielo dava la storia: fiero, impetuoso, irascibile, insofferente d' ogni contradizione, inchinevole ad ogni eccesso, facile al sospetto, pronto a incrudelire, implacabile nell'odio e nella vendetta. Ed ha avuto il coraggio di mostrarcelo dalla scena nel periodo forse più tormentato e più angoscioso della sua vita agitatissima, quello in cui la sua ferrea volontà andava ad urtarsi contro la forza d'inerzia che formava il fondo del carattere di suo figlio *Alessi*, a lui nato dal primo matrimonio con *Eudossia Lapowkine*, di fresco ripudiata e rinchiusa in un chiostro, rea dell'unica colpa d'esser venuta in uggia al possente e capriccioso monarca.

Il principe Alessi, se dobbiamo prestar fede a' suoi più benevoli biografi, era ignorante, cocciuto, rigorosamente affezionato alle vecchie e selvaggie consuetudini delle orde barbariche framezzo alle quali era nato; e al padre, vago d'ogni innovazione conforme ai principii della civiltà europea, faceva una guerra sorda, continua, sleale,

e opponeva una resistenza dispettosa, che minacciava ad ogni istante di degenerare in aperta ribellione. Che cospirò contro la legittima autorità del genitore e del sovrano molti lo dissero, nessuno seppe fornirne le prove. Che si legò con segrete convenzioni allo straniero e strinse patti coi nemici di *Pietro*, lo affermarono alcuni, altri lo negarono assolutamente; certo agli occhi dello *Czar* il suo tradimento apparve così chiaro da non lasciare nemmeno l'ombra del dubbio.

Ma la politica è sempre un tristo elemento nel dramma; e Napoleone Giotti cercò una spiegazione all'odio incomprensibile del padre verso il figlio nella costui reluttanza a piegarsi ai voleri dello *Czar*, che lo destinava sposo, per la seconda volta, ad una principessa di nobile lignaggio, mentr'egli ardeva di affetto per la bella *Afrosina*, virtuosa fanciulla che ignorava il segreto della sua nascita, e che più tardi si riconosce figliuola al *Conte di Razan*, senatore dell'Impero e alto magistrato della Corte di giustizia. Per amore di *Afrosina*, e per lo sdegno del ripudio della madre, il cui luogo veniva usurpato dalla ignobile schiava - già vivandiera dei feroci cosacchi, poi druda di Mentchikoff, in ultimo assunta al trono dall'innamorato monarca - il principe *Alessi* si era allontanato dalla corte e dalla patria, e ramingo per lontane contrade, in compagnia della donna adorata, sfuggendo alle ricerche paterne, aveva cer-

cato quella pace che gli negava la reggia. Ma lo seguiva l'occhio vigile di Caterina, e la terribile ira dello Czar gli galoppava alle spalle. Una prima volta avea potuto salvarsi presso la madre al convento di Svuzdal, donde per sentieri ignoti e sotterranei aveva poi guadagnato la spiaggia del mare; ma scoperto più tardi, inseguito, arrestato colla giovane sposa e ricondotto prigione a Pietroburgo, dovette firmare per sè e per il figlio ancor pargoletto la più solenne rinunzia ai suoi diritti ereditarii: nè questo bastò.... si volle sottoposto a obbrobrioso processo, e giudicato, e condannato; e morì nel suo carcere, non senza sospetto che a quella morte lo spingesse il padre inesorato.

Questa la favola del dramma di Napoleone Giotti; il quale volle però risparmiare alla memoria del potente imperatore l'infamia del parricidio; e finse che l'uccisione di *Alessi* avvenisse per veleno propinato al prigioniero dal *Conte di Razan,* il più acerbo e il più implacabile nemico dello *Czar* perchè da lui nei più cari e più santi affetti ferito. Il *Razan* fu, negli anni suoi giovanili, sposo a una donna che l'Imperatore avrebbe voluto contaminare; ma da lei respinto e cacciato si vendicò facendola morire e perseguitando il marito e la figliuola innocente. Pure quegli potè sottrarsi alla morte; e in seguito, per mille strane vicende tornato alla Corte dello Czar, seppe così bene

insinuarsi nell'animo suo, che n'ebbe onori e donativi e incarichi gelosissimi, de' quali si giovò per ordire le fila della congiura diretta a sbalzare l'imperatore dal trono ed a proclamare in sua vece il principe *Alessi.* La figlia poi, fidata a mani pietose, crebbe ignorata e nascosta finchè lo stesso *Alessi* la vide, se ne invaghì, e la fece sua moglie. Ora, sostenuto prigione il principe, scoperta la congiura, sventati i disegni dei congiurati, e compromesse le sorti del paese per la fiacchezza di *Alessi,* il vecchio *Razan* mesce il veleno nella tazza dello *Czarevich* perchè la fama accusi di quella morte l'imperatore, al quale svelandosi accresce i rimorsi e il terrore.

Il dramma ottenne dal pubblico fiorentino assai festosa accoglienza, e la meritò per la venustà della forma, per la elevatezza del concetto, per l'interesse delle varie situazioni drammatiche, per l'afflato veramente poetico che spira da un capo all'altro di quel lavoro, e che risveglia ai concittadini dell'Autore la dolce memoria di altri tempi, in cui Napoleone Giotti, coll'*Aroldo il Sassone,* colla *Lega lombarda,* coll'*Adelasia,* colla *Monaldesca* suscitava dalle scene l'entusiasmo delle moltitudini, e sotto il velo delle vecchie istorie adombrava le nuove vicende ed i tempi nuovi, e faceva suonare alto per la penisola i sacri nomi di patria e di libertà.

E forse lo *Czar* avrebbe riscosso più lunghi e

più frequenti applausi, se il poeta si fosse meno abbandonato in balìa dell'inspirazione, e si fosse tenuto in più stretti e più giusti confini nella misura di certe scene, e avesse evitato il ripetersi di certe situazioni; le quali, sebbene cavate dalle viscere del soggetto, sembravano talvolta arrestare e riportare indietro l'azione: grave difetto cui però con piccola fatica si può recare pronto rimedio dopo l'esperienza delle prime rappresentazioni.

Il carattere di *Pietro* è pennelleggiato da mano maestra, e fa veramente l'effetto d'una grande figura gettata nel bronzo. Lo direi perfetto se l'Autore avesse tenuto maggior conto della rara forza d'animo di quel monarca, la cui tenace volontà sapeva padroneggiare la violenza delle proprie passioni e piegare ogni cosa alla maestà regale e al decoro. Il duca di Saint-Simon ce ne ha lasciato nelle sue *Memorie* un ritratto così vivo e parlante, che non so resistere alla tentazione di riprodurlo per intero.

« Quel sovrano si fece ammirare per la sua
« estrema curiosità diretta sempre a scopo di
« governo, in fatto di commerci, d'istruzione, di
« polizia; curiosità che indagava tutto e non
« isdegnava nulla, che nelle cose minime mirava
« sempre all'utilità, alla dottrina, al sapere, e
« rivelava l'intelligenza, la vivacità e la pron-
« tezza della sua mente. Egli sapeva mescere

« insieme la maestà più alta, più fiera, più deli-
« cata e più contegnosa, coll'affabilità meno im-
« barazzante e più benigna, purchè la superio-
« rità sua fosse stabilita una volta per sempre,
« e si affermasse ognora più nella cortesia de'suoi
« modi; per guisa che appariva sempre, e da
« per tutto, e con tutti, il padrone; ma con mi-
« sura diversa a seconda delle persone che lo av-
« vicinavano. Era spesso familiare per l'idea alta
« che si era formato della libertà; ma di tanto
« in tanto prorompeva in lui il segno visibile
« della vecchia barbarie del suo paese, che dava
« a'suoi modi un non so che di energico, di
« precipitoso, di mutabile nella volontà, senza
« soffrire d'esser mai contraddetto. Era un bel-
« l'uomo, alto, robusto, ben fatto, piuttosto magro,
« la faccia rotonda, la fronte alta, le sopracciglia
« ben disegnate, il naso corto ma non sover-
« chiamente e più grosso alla punta, le labbra
« carnose, il colore rossastro e bruno; bellissimi
« occhi neri, grandi, vivaci, acuti, tagliati mi-
« rabilmente; lo sguardo maestoso e benigno
« quando voleva e quando ci badava, se no se-
« vero e selvaggio; con un movimento nervoso
« che non sovente, ma di tanto in tanto, gli agi-
« tava tutta la fisonomia e che faceva spavento.
« Durava un momento appena; ma chi l'aveva
« veduto non lo dimenticava mai più. Tutto nello
« Czar rivelava lo spirito, la serietà, la gran-

« dezza, e non senza una certa grazia. Portava
« un semplice colletto di tela, perrucca rotonda
« e bruna, senza polvere, corta da non toccare
« il bavero dell' abito; e questo scuro, stretto al
« corpo, tutto unito, con bottoni d' oro, corpetto,
« calzoni e calze dello stesso colore; nè guanti,
« nè manichetti di trina; la stella del suo Ordine
« sul petto e sovr' essa il gran cordone; l' abito
« spesso tutto sbottonato; il cappello in mano o
« sopra una tavola, in testa mai, nemmeno all'aria
« aperta. E con tale semplicità di abbigliamento
« e di maniere, solo o accompagnato, a piedi o
« in carrozza, era sempre l' Imperatore e nes-
« suno poteva sbagliare! »

Ho voluto riferir tutto, per istruzione degli attori che saranno più tardi chiamati a interpretare sulle scene il carattere del protagonista, resuscitato da Napoleone Giotti.

CAPITOLO DECIMOQUARTO

Echi delle lagune — Tragedie e drammi di Vittorio Salmini — *Lorenzino de'Medici,* poema storico drammatico — *Violante,* dramma storico in cinque atti, in versi — *Cetego,* dramma tragico in cinque atti e in prosa — *Maometto II,* dramma tragico in cinque atti e in versi.

Anche Vittorio Salmini, che ha dato alle scene italiane tanti lavori lungamente applauditi, tragedie, drammi - e commedie, di cui avremo in seguito a parlare diffusamente - è sparito per sempre dalla sua Venezia e dal mondo.

Questi ultimi vent'anni hanno sparso di tombe il campo teatrale; ed ahimè, pur troppo, mentre si piange la disparizione di tanti spiriti eletti, e di tanti ingegni geniali, non abbiamo da consolarci per l'apparizione di troppi successori che tengano degnamente il posto lasciato vuoto dai maestri !....

Et le combat finit faute de combattans!...

20 Gennaio 1873.

Nessuno ha mai saputo il perchè saltasse il ticchio al signor Vittorio Salmini d'intitolare

Poema storico drammatico quel suo vecchio *Lorenzino de' Medici*, scritto per altri tempi che questi nostri non sono, cucinato secondo la ricetta di qualche cuoco francese, e condito di tutte le droghe pimentose ed eccitanti che solleticavano, sul principiare del secolo, i palati d'un pubblico ghiotto soltanto d'intingoli forestieri. Che cotesto lavoro sia storico non saprei convenirne così per fretta. Nelle tinte generali di quella collezione di quadri non trovo i colori della Firenze del secolo XVI; nelle figure piuttosto accennate che dipinte, piuttosto abbozzate che disegnate dei personaggi introdotti sulla scena, non riconosco se non a gran fatica la fisonomia caratteristica del bastardo di Papa Clemente, la faccia scialba di Lorenzino, i nobili lineamenti del Ginori, il volto severo del Guicciardini, e neanco lo sguardo truce e il ghigno volgare di quella sanguinosa canaglia dello Scoronconcolo.

Tutti costoro, bene o mal disegnati che sieno, più o meno felicemente indovinati nella composizione, mi appariscono impiastricciati e coperti di quella brutta vernice convenzionale che li caratterizza uniformemente per cittadini del palcoscenico, nati verso sera, morti al quinto atto sullo scoccare della mezzanotte, e degni soltanto di lasciar memoria di sè nelle cronache del trovarobe e nel priorista del suggeritore. Battezzatelo come vi pare, vestitelo come vi piace, il

protagonista di coteste produzioni pompose e magniloquenti si chiamerà sempre *il tiranno*, passeggierà sulla scena col *passo puntato;* girerà intorno un paio d'occhi di girifalco, griderà ogni tantino: *Olà, miei fidi....* e profitterà del primo monologo per dire a sè stesso, in modo che il colto pubblico lo senta bene: « Ah! sia lodato Dio, posso vantarmi d'essere il più bel mascalzone che porti brache di velluto sulla superficie del globo! » Quanto alle vittime della *tirannia* del protagonista, ch'esse si chiamino Medici, o Ginori, o Ernani, o Don Carlos, o carbonari, o illuminati, o repubblicani, o pezzenti, o membri del Santo Veheme, tutti ricantano la stessa canzone di libertà, d'amore e di vendetta; si adunano al lume della luna, si uniscono in combriccole, e preparano il finale con cori. Questa è *la storia* accomodata al programma teatrale.

Che il lavoro del sig. Salmini sia drammatico, ne dubito assai, per non dire addirittura che tale non è. Melodrammatico sarebbe forse l'aggettivo più adattato a quel seguito di scene, di situazioni e di effetti, coordinati all'unico scopo di dar posto ogni tanto alla tirata obbligatoria, all'*aria* del primo uomo o della prima donna, e al coro delle seconde parti.... che danno tempo di cambiar vestito alle prime.

Poema poi è una millanteria, che non si può scusare in nessun modo. Certo il signor Salmini

fa rotondeggiare il verso con una tal quale disinvoltura; trova facilmente le immagini poetiche; gonfia con tanto di polmoni le metafore, e si serve del sole e della luna, delle nuvole e dell'arcobaleno, come noi, semplici mortali, ci serviamo d'un lume a mano o d'un cencio da spolverare; ma dal verso alla poesia c'è tanto e poi dell'altro, e dalla poesia al poema c'è un cammino sì lungo e disastroso da rompercisi il collo millanta volte.

Conclusione: il *Lorenzino de' Medici*, senz'essere una bruttissima cosa, è una cosa volgare, comune, cui forse l'esser brutta addirittura farebbe più bene che male. Così almeno avrebbe un carattere di originalità che le manca affatto finora. Cadde al Teatro Nuovo, e fu giustizia; rimarrebbe forse ritto all'Arena Goldoni, e sarebbe misericordia.

Anche il signor Salmini è di quelli che possono e sanno fare a suo tempo qualche cosa che meriti lode. E del suo potere ha fatto prova più volte. Il suo *Lorenzino* è cosa d'altri tempi, è un sacrifizio ai vecchi idoli di fresco rovesciati, una concessione ad altri gusti ed altre mode.... la Compagnia Monti, con le migliori intenzioni del mondo, non ha reso troppo grande servizio all'Autore rappresentando a Firenze quel melodramma dimenticato.

19 Maggio 1873.

Mi piace questa volta saltare a piè pari in mezzo all'argomento e risparmiare ai lettori ed a me la noia delle ricerche preliminari, e delle notizie e delle citazioni con cui la critica fabbrica troppo spesso una specie di prologo in prosa ai cinque interminabili atti d'un dramma storico in versi.

Del resto nel dramma del sig. Vittorio Salmini quel fondo cupo e tenebroso, su cui l'Autore ha tirato i fili tenuissimi della sua favola, quella congiura degli Uscocchi che diede tanto da fare alla Repubblica di Venezia sul cominciare del secolo decimosettimo, fu veramente una cosa assai misteriosa anche pei contemporanei che non ne seppero mai nulla di vero; e un mistero rimase per gli scrittori di cose veneziane, che non arrivarono mai a sceverare la verità dalla menzogna intorno a codesto argomento. Talchè, parlando a rigore di logica, dovremmo concludere che a proposito della cospirazione degli Uscocchi, complice la Francia, e auspice l'Ambasciatore spagnolo, non c'è veramente nulla di storico neanche nella storia.

Una cosa sola sappiamo di certo ed è questa: che il Consiglio dei Dieci, tribunale supremo della serenissima Repubblica, scuoprì nel 1618, o credette di scuoprire, fra gli stranieri ospitati a Venezia, una cospirazione diretta a mandare in

fiamme la città e a mutarne la forma di Governo; onde ad un tratto le carceri di stato furono piene di forestieri e di cittadini, e processi segreti incominciarono, e le acque del canale Orfano si chiusero sui cadaveri delle vittime infelici trucidate dal sospettoso dispotismo della più prepotente fra tutte le oligarchie repubblicane. Due anni dopo, il senatore Antonio Foscarini moriva impiccato per sentenza dei Tre inquisitori, come convinto e confesso di avere trasgredito alla legge dello Stato, che proibiva ai veneti patrizi entrare di notte nei palagi degli ambasciatori.

Tutti sanno oramai come cotesto ultimo caso miserando, avvolto anch'esso nell'oscurità e nel mistero, desse argomento ad una tragedia di G. B. Niccolini, che rimarrà fra i più splendidi e inspirati modelli di lirica poesia. L'*Antonio Foscarini* non andò scevro di gravissime e giustissime critiche per parte dei cultori di studi drammatici; ma raccolse unanimi lodi e plauso universale come eccellente lavoro letterario, come esemplare di squisita forma poetica.

Il signor Vittorio Salmini, poeta anch' esso, e poeta gentile e immaginoso, cercò nella medesima epoca e nello stesso avvenimento, l' inspirazione a' suoi dolcissimi versi, il pretesto ad un seguito di scene in cui fosse possibile versare l'onda armoniosa del numero ed esercitare l'estro nella dipintura delle passioni più nobili e più

soavi. E prese, bell'e fatto, l'argomento drammatico del *Foscarini*, un po' frusto, un po' usato, un po' smesso da tanto tempo in qua, temperandone la semplicità soverchia con qualche episodio tolto o imitato dalla *Patrie* di Sardou, e da qualche altro lavoro più moderno.

Violante, l'eroina del dramma, è una bella fanciulla, nata nel ghetto degli ebrei, dove non conobbe mai padre nè madre; e donde, rimasta povera e sola alla morte d'una vecchia strega che le facea menare una vita da cani, la trasse il senatore Cornaro, per ridurla alle sue case, convertirla al Cristianesimo, educarla ad ogni maniera di gentili arti e di studii, farne una poetessa, una letterata.... una cortigiana.... e un arnese di governo! Cotesto vecchio libertino, dopo avere abusato dell'innocenza d'una verginella del ghetto, cresciuta in casa d'una vecchia strega, s'era ricordato d'essere patrizio e veneziano e aveva addestrato la druda sua a *vendere i baci* al maggiore e migliore offerente per raccogliere intorno a lei i giovani signori della laguna, e procurare al governo della Repubblica la rivelazione dei segreti che l'estasi d'amore avrebbe senza dubbio strappato di bocca agl'innamorati, sempre ciarloni e sempre imprudenti.

Di costei, all'alba d'un bel giorno che costituisce il primo atto del dramma, s'invaghisce un *Marco Dauro*, patrizio, guerriero, vincitore degli

Uscocchi nell'aspra giornata di Segna, giovane baldo e liberale d'animo e di sensi: un *Antonio Foscarini* di seconda edizione, il quale è, non già figliuolo al Doge, ma nepote a *Marino Dauro*, membro del temuto Tribunale dei Tre.

Marco non è troppo amico del sistema di governo della patria sua, e ne fa un po' di critica parlando collo Zio, tale quale *Antonio Foscarini* confida al genitore i suoi sentimenti avversi alla oligarchica tirannìa di Venezia. Lo Zio che è vecchio, ed ha in tasca per l'appunto la sua nomina a inquisitore di Stato, la mostra pari pari al nepote imprudente, e lo consiglia a non mescolarsi in simili faccende, a godere la vita, a *svagarsi* con qualche bella donnina, e lo lascia per andare a prender possesso del suo seggio triumvirale. *Violante* capita lì a tempo per fornire al nepote una facile e grata applicazione dei consigli dello Zio; e i due giovani s' innamorano di punto in bianco giusto al momento in cui cala il sipario.

Il mal'è che *Marco Dauro* ha preso sul serio l'ammonizione di *svagarsi*, e *Violante* non basta al giovanile suo ardore, o basta per poco; ond'è ch' ei cerca novelli amori lungi dalle sale della bella cortigiana, ove capita soltanto all' ora di cena in un crocchio di donne e di cavalieri, fra i quali si son ficcati e un vecchio capitano uscocco che mentisce abito e nome di veneto cittadino,

e un alfiere di ventura che fa gli occhi dolci a *Violante* e bestemmia il suo avverso destino, perchè gli nega il danaro occorrente, secondo lui, a vincere le ripulse della sua bella! L'*Uscocco* invita al giuoco l'*Alfiere* che perde ogni aver suo, perfino la spada; e quando lo vede strapparsi i capelli dalla disperazione, gli confida l'esistenza d'una congiura, facendo parte della quale ei potrà sol che lo voglia aver danari a bizzeffe e vendicarsi del *Dauro* che gli ruba il cuore di *Violante*. Intanto la bella donna ode, non vista, il colloquio, e, com'è suo dovere, corre a riferire al Consiglio dei Tre la scoperta cospirazione, a capo della quale sta l'Ambasciatore di Spagna, il marchese Alfonso di La Cueva y Bedmar. E l'atto secondo finisce.

Quando si alza la tela sull'atto terzo, *Marco Dauro* irrompe in casa della *Violante* per ricercare un ritratto di donna, perduto la sera innanzi sotto la tavola del convito. La gelosa cortigiana ha trovato il ritratto, e ha capito alla prima che cotesta dama dipinta *sui levigati avorii* è una rivale fortunata che le rapisce l'amore del giovinetto. Egli cerca ingannarla, ma non riesce a dissipare i sospetti, e minaccia, e prega.... ed insulta; e parte furibondo al suonar dell'ora che lo chiama ai dolci colloqui colla sua bella sconosciuta. Freme *Violante* e mostra la miniatura a un pittore ché le va dattorno, il quale rico-

nosce l' opera sua e svela il nome della dama effigiata. Ella è la consorte dell'Ambasciatore di Spagna, la Marchesa di La Cueva!...

La tradita *Violante* sente nel cuore tutte le furie della gelosia; ma ascolta nel tempo stesso la voce del dovere che le impone di trar di bocca all'*Alfiere* tutti i nomi dei congiurati per rivelarli più tardi al tremendo Tribunale degli inquisitori di Stato. E per questo ella chiama a sè il giovinetto, lo adesca, lo blandisce, lo accarezza, gli fa sperare quella felicità ch'egli agogna, finchè vince la naturale sua ripugnanza e in cambio della promessa *d'amore*, riceve da lui la promessa della delazione. Così l'atto terzo finisce; e il pubblico pensa che piccolo rischio corrono i congiurati, dacchè è sperabile che la prudenza del marchese di Bedmar gli abbia impedito di confidare a un alfieruccio appena adolescente la lista dei nomi de' cospiratori suoi complici.

Ohimè!... I congiurati drammatici non hanno quasi mai altro scopo che quello di preparare la catastrofe al quinto atto della produzione! L'Ambasciatore spagnuolo, che è già così stupido marito, è ancora un molto stolido congiurato. L'*Alfiere* sa tutto, e ha detto ogni cosa a *Violante*; dopo di che ha pensato bene di gettarsi in canale e di sparire così dal numero de' personaggi del dramma.

Marino Dauro, lo Zio inquisitore, fa la sen-

tinella innanzi alla *bocca del Leone* e attende i nomi dei congiurati, quando gli si annunzia che suo nepote è stato arrestato nella scorsa notte nei giardini del marchese di Bedmar. Terribile caso! Dunque anch'egli cospira contro la patria, dunque anch'egli è d'accordo cogli Uscocchi, dunque ei trasgredisce la legge che vieta ai patrizi di accedere notte tempo ai palagi degli Ambasciatori!...

Chi ha veduto *Antonio Foscarini* (e chi non l'ha veduto, mio Dio!) sa come va a finire cotesta storia. *Marco* ricusa di svelare il vero motivo delle sue passeggiate notturne nei giardini del Bedmar, e i Tre lo condannano a morte. E *Violante* disperata d'aver fatto, inconscia e nolente, la spia al caro suo *Marco*, ha un bel protestare che la vera cagione del malanno è l'amore del *Dauro* per la Marchesa spagnuola; nessuno ci crede, ed anzi ella stessa, accusata di nascondere la verità, torturata perchè confessi la sua colpa e l'altrui, condannata per alto tradimento, spira in prigione fra le braccia del suo amante che è sua vittima al tempo stesso.

Il dramma è pieno di bellezze, cui il pubblico rese talvolta, plaudendo, piena giustizia; ma ha difetti così numerosi, così grandi, così capitali, così irrimediabilmente funesti, che ne determinarono la caduta, e dovevano necessariamente produrre cotesto triste resultato. La favola nulla,

l'azione soppressa, i caratteri sbiaditi, la passione assente, sono macchie che non si lavano colla eleganza della forma, colla grazia de' concetti, e e coll' armonia de' versi.

Come opera drammatica il lavoro del signor Salmini ha un solo valore a' miei occhi: quello di fornire argomento ad un uno studio utile ed interessante intorno alle cause che impediscono di riuscire, in teatro, ad una produzione tanto commendevole e bella dal lato poetico e letterario.

Per dirla in una sola parola: si può studiare sulla *Violante* il *come non si fa* un dramma destinato alla scena.

26 Maggio 1873.

Da un pezzo in qua, tutti lamentano che il palcoscenico abbia rubato il mestiere al pulpito, alla cattedra, al tribunale, alla clinica, all' aula legislativa. Il drammaturgo monta ogni tantino su quelle tavole polverose per predicare (i maligni asseriscono che predica a' porri), per esporre i criterii costitutivi d' una nuova scienza sociale, per presentare a' giurati la difesa d'un reo di delitti comuni, per fare la diagnosi e la prognosi di qualche paradosso epidemico e contagioso, per prender l'iniziativa d'un progetto di legge da votare quando che sia a suffragio universale. È

la moda, una moda venuta di fuori, e tanto più ciecamente e furiosamente adottata, quanto meno logica, ragionevole, e accomodata alla stagione che corre.

Sotto l'impero di cotesta moda i drammi pigliano colore di trattati filosofici, i personaggi diventano idealità simboliche, tipi, formule, astrazioni, assiomi ambulanti, la favola cede il posto al sillogismo e al teorema, e l'*azione* si risolve in un ragionamento.

Eppure *dramma* significa *azione*, nulla più; eppure le parti in cui il dramma si divide in teatro si chiamano *atti*, quasi si volesse con cotesta parola accennare che il mondo della scena non è soltanto il mondo degli avvenimenti e dei fatti, ma è ancora ed è più specialmente il mondo dell'attività, del movimento, dell'agitazione incessante e continua, che travolge, che spinge, che trascina cose e persone per condurle attraverso certe fasi, certi atteggiamenti, certe situazioni speciali, fino a quell'ultima configurazione definitiva che è la resultante di tutte le forze messe in moto, e che vale a trasformare ciò che si chiama l'*azione* in quello stato di quiete e di riposo relativo che si chiama il *fatto*.

Il primo atto di un dramma non è altro che l'esposizione di uno stato di cose antecedente al dramma stesso, ossia in altre parole il racconto di un *fatto* anteriore, l'immagine dello stato di

riposo in cui si sono trovate per un momento le persone drammatiche, e dal quale debbono immediatamente uscire per agitarsi, per affannarsi, per intrecciarsi fra loro, per avviarsi tutte insieme ad un altro *fatto* nuovo che sarà la *catastrofe* della scenica rappresentazione, ed al quale giungeranno soltanto dopo avere successivamente traversato diverse *fasi,* diverse *situazioni* intermedie. Finchè l'*azione* dura, finchè dura il movimento, il dramma si svolge nelle scene de'suoi *atti;* quando si arriva ad una *situazione* secondaria e intermedia, l'*azione* si arresta per un momento, l'*atto* finisce, e cala il sipario.

Posso sbagliare, ma io concepisco soltanto a questo modo l'economia d'un lavoro destinato al teatro, e non saprei immaginarmi una diversa distribuzione di parti senza guastare addirittura tutto il concetto della letteratura drammatica.

Il signor Salmini invece pare che pensi precisamente al contrario. Per lui il dramma è tutto nello stato di *quiete,* di *riposo,* di *fatto;* i suoi personaggi non compariscono sulla scena se non per mostrarsi in una *situazione,* e per raccontare e spiegare al pubblico degli spettatori gli avvenimenti compiuti a sipario calato, per effetto dei quali il loro respettivo atteggiamento si modificò, si mutò, e si ridusse a comporre il quadro plastico accomodato sulla scena. Dimodochè a parlare con proprietà di linguaggio, l'*azione* del

dramma del signor Salmini è quella che il pubblico non vede, e gli *atti* della sua produzione sono quelli che hanno luogo dietro alla tela.

E valga il vero. Qual'è il soggetto dell'azione drammatica in que' cinque atti rappresentati all'Arena Nazionale? L'amore di *Violante* per *Marco Dauro*, l'amore di *Marco Dauro* per la bella *Marchesa di La Cueva*, la congiura degli Uscocchi contro la Repubblica di Venezia; congiura di cui *Marco Dauro* è accusato d'essere complice e fautore. Il primo di questi tre episodii è patrimonio comune d'una miriade di drammi antichi e moderni, il secondo costituisce la favola dell'*Antonio Foscarini*, il terzo è evidentemente imitato dalla *Patrie* di Sardou.

Ma di coteste tre cose il pubblico non ne vede, non ne sa, non ne capisce veramente nessuna. Quando il primo atto finisce, *Marco Dauro* ha appena incontrato *Violante*, le ha baciato una volta sola la mano, e le ha fatto un po' di corte tanto per mostrarsi ossequente ai consigli dello Zio. Quando l'atto secondo incomincia, quell'amore de' due personaggi principali del dramma ha già compiuta tutta intera la sua parabola d'azione, è gigante nel cuore della cortigiana, è spento affatto nel cervello del *Dauro* che si bea di altro più nobile affetto; tra i due innamorati c'è un abisso.... e il pubblico non ha veduto come accadde lo strano caso, non ha potuto prendere

interesse a quella passione amorosa di cui egli non fu il confidente discreto, non ha simpatia nè per la donna nè pel giovanetto, non ha palpitato con loro, non ha goduto delle loro gioie, non può rendersi conto della situazione che vede, la quale è conseguenza immediata d'un seguito di casi ch'egli ignora e che non ha punto veduto.

E allorchè quel secondo atto finisce colla prima rivelazione della congiura degli Uscocchi, gli spettatori non sanno neppure che cosa significhi cotesto nome, nè quale scopo, nè quanta importanza abbia quella cospirazione, nè quali pericoli minacci alla Repubblica, nè quale influenza ella possa esercitare sulla sorte delle persone del dramma.

Quando poi l'atto terzo incomincia, l'amore di *Marco Dauro* per la bella spagnuola riempie tutte le prime scene e si rivela in tutta la sua potenza; ma il pubblico non conosce la *Marchesa di La Cueva*, non l'ha veduta mai, non sa s'ella meriti l'affetto del vincitore di Segna, ignora come nacque codesto amore, come crebbe fra i pericoli, come trionfò degli ostacoli, e riman freddo alle smanie dell'amante e alla gelosia della cortigiana.

Paragonate un po' la condotta del dramma del signor Salmini a quella de' suoi modelli. Nella *Fernande,* per dirne una, la gelosia di *Clotilde* commuove il pubblico nelle più intime latebre del cuore, perchè il pubblico conosce già l'amore

immenso di lei per l'infido gentiluomo che la tradisce, sa qual'è la fanciulla adorata dal traditore, ha avuto la rivelazione di un doppio segreto (l'abbiettezza della condizione di *Fernande*, e la furibonda gelosia di *Clotilde)*, e vede co' suoi occhi tendere il laccio, scavare l'abisso, preparare la ruina dell'amante infedele, che inconscio di quanto è ormai noto agli uditori, si avvicina al precipizio e vi cade. Tutto questo si compie sulla scena; e che emozione, che interesse, che vita in quella lotta fra l'odio e l'amore, fra la gelosia e la pietà, fra ogni nobile affetto e ogni furibonda passione di vendetta!

Nell'*Antonio Foscarini* gli amori di *Teresa Confalonieri* per l'infelice figliuolo del Doge sono noti alle anime compassionevoli de' palchi e della platea, il pubblico penetra cogli amanti nel giardino del Palagio di Spagna, e vi penetra con loro, quando già sa qual pericolo immenso sovrasti all'eroe, quale trama infernale si prepari a suo danno; e trema di spavento e piange di pietà, e segue con ansia febbrile lo svolgersi di quell'azione così semplice e chiara.

Al principio dell'atto quarto nel dramma del signor Salmini la *catastrofe* è ormai cominciata. *Violante* ha rivelato agli inquisitori il segreto della congiura, *Marco Dauro* è stato arrestato, una lettera fu strappata dalle sue mani e consegnata allo Zio che dev'essere uno de' suoi giu-

dici. La delatrice allibisce di spavento e di dolore, e mal suo grado confessa che il suo affetto fu disconosciuto e tradito, e che *Marco* si aggirava ne' giardini dell'Ambasciatore spagnuolo pel solo fine di amoreggiare colla *La Cueva.* La più volgare perspicacia, l'acume più infantile basterebbero a penetrare la verità. Non c'è in Italia un giudice conciliatore abbastanza bue per ingannarsi in cotesta faccenda. Eppure lo Zio si ostina a creder colpevole e ribelle il nipote, a giudicar menzognera e infedele la cortigiana delatrice, e manda ambedue alla tortura e alla morte.

Ben altrimenti il Sardou mise in *azione* sulla scena cotesta che appare come una *situazione* semplice e nuda nel dramma del sig. Salmini. Nella *Patrie,* il pubblico assiste ai conciliaboli dei congiurati, entra con *Dolores nelle sale del duca d'Alba,* ode la delazione, vede la lotta dell'amore e dell'odio, e va innanzi passo a passo cogli attori del terribile dramma, in quel laberinto di sangue e di paura che conduce *Dolores* e *Karloo, Rafaela* e *Rysoor,* alla morte.

E come manca l'azione, così anche la passione manca affatto nella *Violante.* Nessuno di quei personaggi cede alla violenza dei moti dell'animo suo, nessuno si trova in lotta con sè medesimo o con altrui; nessuno, operando bene o male lungi dagli occhi del pubblico, mira a raggiungere uno scopo che non gli sia dato sperare per altra via.

Marco Dauro non ama *Violante* che è l'eroina del dramma; *Violante* non fa la spia per odio, per gelosia o per vendetta, ma semplicemente perchè il far la spia è la sua professione, è un obbligo del proprio stato; il *Capitano Uscocco* cospira per far qualche cosa, e l'*Alfiere* tradisce i compagni perchè è disperato d'aver perduto al giuoco la spada.

Nel dramma del Sardou invece tutto è passione, tutto è movimento, tutto è lotta. *Dolores* odia il marito e svela la congiura per liberarsi dal legame esecrato e godere in pace i suoi amori con *Karloo*. Intanto senza saperlo, senza volerlo, anzi sapendo e volendo precisamente il contrario, tradisce col marito l'amante, e spinge l'uno e l'altro alla tortura e alla morte. *Karloo* ama *Dolores*, ma venera *Rysoor* e idolatra la patria sua; e l'affetto e il rimorso e la passione e il dovere combattono fieramente in quell'anima disperata. *Rysoor* ama la moglie, e sente vivamente l'oltraggio recato al suo nome, e la ferita aperta nel suo cuore dagli adulteri amori della sua donna e del suo figlio adottivo; ma tutto assorto nella grande opera della redenzione d'un popolo, trova nel suo affetto per il paese la forza di frenare gli impeti ciechi dell'ira e la virtù del perdonare.

Così la passione governa tutto e tutti; e mentre da un lato anima, vivifica, e trascina via rapidamente l'azione del dramma, dall'altro s'impa-

dronisce del cuore e della mente degli uditori, attenua l'orrore del delitto, mesce qualche senso di pietà al ribrezzo suscitato dalle situazioni, e guadagna ai più tristi caratteri e a' sentimenti più malvagi se non la simpatia, almeno l'interesse del pubblico.

Ma quale simpatia, quale interesse può nascere mai per quella volgare figura di donna perduta che fa la spia con la stessa brutale indifferenza con cui fa la cortigiana, che nessuno ha mai potuto vedere ingentilita e rigenerata dalla sublime virtù dell'amore, e che, mentre s'affanna a darci ad intendere che il suo affetto per *Marco* le rende odioso e insopportabile il suo turpe mestiere, sciupa un atto intero a sedurre colle più sfacciate carezze quel baccellone dell'*Alfiere*, e finisce coll'accordargli il più animalesco dei convegni notturni per carpire alla sua bocca il segreto del nome dei congiurati? Dov'è qui la passione che trascina, dove l'amore che nobilita, dove l'ebbrezza che scusa?

E quale interesse e qual simpatia può mai nascere per *Marco Dauro*, pallida e scolorita immagine d'un *Antonio Foscarini*, rimpiccinito al primo atto fino alle meschine proporzioni d'*Armand Duval*, e condotto a morte nel quinto dalle conseguenze fatali d'un amore ignoto agli spettatori, e cominciato coll'intendimento puerile di *svagarsi* secondo il consiglio dello Zio?

Toglietc al dramma l'azione, la passione e l'interesse, e sappiatemi poi dire che cosa ci resta. Ci resta, è vero, il prestigio della forma, l'armonia del verso, l'incanto del poetico linguaggio, lo splendore delle immagini, la grazia infinita e la delicatezza delle espressioni.... tutte cose belle e buone; ma impotenti, così sole, a suscitare quell'impressione profonda che fa vivere gli spettatori della vita stessa dei personaggi del dramma. Si ascolta con piacere, ma senza emozione; si guarda con compiacenza, ma senza curiosità; si sta attenti con gusto, ma senza trepidazione. Presto l'attenzione si stanca, l'incanto svanisce, la freddezza si tramuta in sazietà.... e il pubblico impaziente diventa sguaiato, irrequieto, motteggiatore, meticuloso e insolentemente chiassone.

8 Ottobre 1874.

Certo, l'ho detto anch'io tante volte, e non mi dispiace di ripeterlo una volta di più, la tragedia è morta e sotterrata da un pezzo; ma codesta grande verità bisogna intenderla con un tantino di discrezione. Morta e sotterrata come una forma dell'arte, come un modo di estrinsecazione del concetto drammatico; è morta e rimarrà sotterra finchè un genio potente non venga a rovesciare la pietra del sepolcro e a suscitare il cadavere più che quatriduano; miracolo che in

fin de'conti non ha nulla d' impossibile, nè di improbabile affatto. Vero è che per adesso di quel gran genio non è lecito neanco parlare, e il miracolo diventa più difficile tutti i giorni. Che anzi i nostri pubblici, disamorati sempre più di ciò che non è rappresentazione fedele della vita quotidiana e immagine netta e spiccata dei costumi moderni, incominciano a fare il viso dell' arme anco al dramma tragico, che è pure figliuolo del nostro secolo e discende in linea retta dalla più grande rivoluzione letteraria; e giungono perfino a mostrare i denti alla commedia storica, che è nata ieri, che è sempre in fasce, e bamboleggia e vagisce fra le tele degli scenarii.

Ho sentito, a questi giorni passati, per gli atrii e pei corridoi del teatro e per gl' inestricabili laberinti della critica, rumoreggiare le voci minacciose de' nemici di Grecia e di Roma. Si congiura contro il peplo e contro la toga, si minaccia il petrolio ai fôri e ai triclinii, a maggior gloria dei salotti da pranzo e delle camere da letto - fornite di tutti i mobili indispensabili al realismo della vita notturna; - si predice ruina ai lacunarii e agl' impluvii a benefizio delle soffitte e de'casotti da portinaio. Mi pare, se non erro, che questa novella moda d' intolleranza letteraria sia un tantino eccessiva.

Io non ho, lo confesso, troppo grandi e troppo esclusive simpatie per le eroine e per gli eroi

del mondo antico, ma non so neanco vedere una ragione plausibile per esiliarli addirittura dal teatro, al solo scopo di dare tutto il posto alle figure scolorite e insignificanti del mondo moderno.

Atrèo e Tieste non mi paiono più odiosi di Dumollard o di Papavoine; non capisco perchè la toga di Menecrate abbia da essere tenuta più a vile della giacchetta unta e bisunta di Bernard o di Robert-Macaire; l'inesorata potenza del fato non mi muove la bile più che il cieco capriccio della fortuna, e il sommo Giove della mitologia pagana non m'ispira minor rispetto dell'onnipotente Iddio della mitologia cattolica. Quando è questione d'arte, il passato, il presente, e fino a un certo punto anco l'avvenire, mi sono perfettamente indifferenti. Tutto il mondo creato, e l'increato ancora, appartengono al poeta; i secoli gli stanno d'attorno per susurrargli all'orecchio i loro alti segreti; il tempo trattiene il suo corso per fargli piacere, e torna indietro obbediente a un suo cenno: i morti e i vivi gli fanno corona, e l'anima dell'umanità, una e immutata dal padre Adamo fino al mio portinaio (ammesso per vero che il padre Adamo sia stato una scimmia, mentre il mio portinaio è elettore e milite della guardia nazionale), inspira i suoi concetti e s'incarna ne' suoi personaggi.

A questa infinita e illimitata potenza dell'ar-

tista io pongo una sola condizione, un obbligo solo. Ch'egli si valga di tutto l'universo sensibile e ultrasensibile per procurarmi un'ora di beata illusione, un sorriso, una lagrima; che mi diletti, che mi commuova, che scuota le mie fibre intorpidite, che mi susciti una tempesta di passioni nel cuore, che mi fornisca i termini d'una comparazione, gli elementi d'un giudizio, che mi faccia pensare, godere, fremere, amare o imprecare.... purchè io mi senta vivere innanzi all'opera sua, magari dimenticando il come e il perchè, il dove e il quando io sono vivo!... Del resto abbia egli piena libertà d'argomento e di forma, e le figure ch'ei mi presenta sulla scena vestano pure la pretesta o la giubba, il laticlavio o la carniera, per me è tutt'uno, e non gli muoverò certo rimprovero s'egli intende l'arte a modo suo, e se meglio si piace di resuscitarmi i morti o di uccidermi i vivi.

Il signor Vittorio Salmini è di quelli che vagano, infaticati dissotterratori d'eroi, per le necropoli del passato. Quando non ne trova, è capace d'inventarli di suo; e glie ne faccio le più sincere congratulazioni. Ci dev'essere una certa soddisfazione morale nella creazione d'un grand'uomo; e in tesi generale e salve le ragioni dell'arte, non veggo perchè ci debba essere meno gusto e gloria minore a trarre dal nulla un *Cetego*, che a mettere assieme un Bernardo o un

Giovannandrea, fatti ad immagine e similitudine vostra e mia.

Come e quanto la storia abbia che fare col dramma del signor Salmini, troppo lungo sarebbe a ricercare ed a dire. Basti che il colore dell'epoca e la fisonomia della società romana al tempo della congiura di Catilina, sono fedelmente ritratti e con gran coscienza studiati. Il fondo del quadro è tratteggiato con mano franca e secura, a grandi pennellate di tinte vivaci e intonate, e le figure dei personaggi spiccano a maraviglia su quel fondo un po'cupo e minaccioso. Cesare, Catone, Aurelia Drusilla, Cetego, e il grande agitatore che sognò sconvolgere da sommo ad imo la costituzione politica in Roma, son disegnati con grande amore e aggruppati con rara felicità di composizione. Solo vorrei, per debito di storica verità, Cesare più astuto e più cauto e men pronto a rivelare ad amici e a nemici le sue più profonde intenzioni; vorrei Catone più stoico, e Cetego meno declamatore.

La favola non ha davvero nessuna pretesa di novità. *Oreste* ed *Amleto* portárono già sulla scena i casi d'un figlio odiatore della madre e vendicatore della sanguinosa ombra paterna; e se debbo dire tutto intero il pensier mio: deploro che, entrato ormai nella via di cotesta imitazione, il signor Salmini non abbia conservato al suo protagonista più numerosi tratti di somiglianza con

que' due immortali modelli. *Cetego,* che non è più spinto dal fato e perseguitato dalle furie come *Oreste,* che non si dibatte contro l'arcana allucinazione e la filosofica pazzia di *Amleto,* apparisce meno simpatico e meno esplicabile nell'odio suo feroce contro la madre. Il delitto di lei, men certo e adombrato appena sotto le insidiose parole di *Catone,* non ispira così grande orrore nell'animo degli spettatori che basti a rendere accettabile la lunga imprecazione e gl' impeti furibondi del figlio. *Aurelia Drusilla* ama *Catilina* che medita e prepara nuove sventure alla patria; lo amò forse vivente il marito, ed è lecito sospettare che non fosse affatto innocente della morte di lui; ma coteste colpe non hanno agli occhi dei Fiorentini d'oggidì la stessa gravità che le faceva imperdonabili dai Romani di Cicerone. Ci siamo avvezzati a pensare che Lucio Sergio Catilina poteva avere qualche lato buono; e le nostre compassionevoli signore non hanno mai dimenticato che con tutti i suoi difetti era pur sempre un bell'uomo, e comprendono perfettamente l'affetto di *Aurelia Drusilla* per un amante fedele, non volgare e non ignobile, che si proponeva di sposarla passato l'anno del lutto. Se ne trovano oggi così pochi degli eroi disposti a condurre le vedove *all'ara!*

Quanto alla faccenda dell'adulterio, e al semplice sospetto dell'avvelenamento, i drammi mo-

derni ci han fatto fare il callo a siffatte bazzecole. Tutte le sere, dopo pranzo, andiamo in teatro a bere una tazza d'adulterio, a guisa di digestivo, come una volta si prendeva tranquillamente una tazza di caffè.

Ma l'odio feroce contro la madre, l'insulto lanciato a bocca piena per cinque atti interi contro una donna e contro una genitrice, non sono entrati ancora nelle nostre abitudini drammatiche; e perciò appaiono sempre mostruosi, imperdonabili, esagerati, a meno che non li rendano più sopportabili le persecuzioni delle furie o i vaneggiamenti d'un cervello allucinato. Per questo *Oreste* è compianto, per questo è simpatico *Amleto*, per questo riesce artisticamente brutto ed odioso il personaggio di *Cetego*.

Nè credo che il dramma del signor Salmini sarebbe possibile alla scena ove la figura del protagonista avesse altro interprete che Ernesto Rossi, artista sommo, creatore in quello come in tanti altri caratteri, psicologo perfetto, uno dei pochi attori che abbiano l'autorità necessaria per imporre al pubblico un lavoro così lontano da tutte le consuetudini odierne.

Il *Cetego* è scritto da un ingegno robusto nutrito di buoni studii, familiare colle pagine de' grandi autori e coi costumi dell'epoca. Lo stile, talora forse un po' gonfio, è sempre dignitoso, ornato, e conveniente al soggetto. Il dia-

logo vibrato e pieno di passione, le situazioni veramente drammatiche, i caratteri felicissimi, la lingua pura. Un' opera d'arte insomma degna del chiaro nome dell'autore.

17 Dicembre 1877.

Neppure il *Maometto II* meritava forse di essere fragorosamente applaudito; ma il signor Vittorio Salmini, drammaturgo tante volte lodato, poeta gentile e grazioso, scrittore che onora la scena e il paese, aveva diritto, senza forse, d'essere ascoltato e giudicato sul serio dal pubblico di Firenze.

Se credeste che portare sul teatro la grande figura del secondo *Maometto* fosse una faccenda da pigliarsi sotto gamba!... Il Voltaire ci s' è provato e - a parer mio - c' è riuscito anco peggio del signor Salmini. Nella tragedia dell' immortale filosofo francese, il figlio di Amurat, il flagello dei Cristiani, il conquistatore di Costantinopoli, fa all'amore come un *petit-maitre*, parla come un enciclopedista, tortoreggia come un tenorino, e si gingilla colle antitesi e coi giuochetti di parole come un francese che tira a far figura in conversazione.

Almeno almeno nel dramma del Salmini *Maometto* ama come un eroe, parla come un turco,... e rugge come un leone!... *Palmyre* non vale *Irenea*.... Tutto questo sia detto per mettere a

raffronto tutti i personaggi, non per paragonare l'azione e la condotta delle due tragedie, che cercano l'intreccio e l'interesse per vie affatto opposte, e si aggirano in epoche troppo lontane e discoste fra loro nella vita dell'eroe.

Se mi fosse lecito scavizzolare qualche scusa al contegno inescusabile del pubblico fiorentino, io vorrei presentare al signor Salmini alcune poche mie osservazioni, messe assieme così alla meglio, durante la recita del suo dramma. Rammento di avere assistito altra volta alla lettura del *Maometto II*, e di averne gustato le peregrine bellezze di forma, che l'altra sera, in mezzo a quell'osceno tumulto, andarono miseramente perdute. Ma i difetti dell'opera scenica non saltano agli occhi se non alla rappresentazione.

E prima di tutto nuoce al *Maometto* quella certa rassomiglianza che si riscontra alla prima fra la situazione d'*Irenea* e quella di *Zaira*, fra il carattere del figlio di Amurat e quello di *Orosmane*. Dal momento che la bella greca mette il piede nel palazzo del Sultano, il pubblico crede di avere indovinato, su per giù, tutto l'intreccio del dramma. Il pubblico ha torto, e le scene che seguono gli tolgono presto cotesta illusione; ma gliela tolgono a scapito dell'interesse. *Maometto* diventa *Orosmane* senza la gelosia; *Irenea* rimane *Zaira* senza la lotta fra l'amore e la filiale pietà. E non c'è nel dramma del signor Salmini nulla

che venga opportunamente a colmare quel vuoto. Tutto l'interesse dell'azione drammatica sta nel cieco fanatismo degl'*imani* e dei *bassà*, i quali ad un dato momento, sdegnati di vedere il prode guerriero sospirante tra le braccia d'una femmina, il figlio del Profeta incatenato ai vezzi di una cristiana, tanto sanno eccitare in lui un cieco e falso e selvaggio amore di gloria da spingerlo alla strage della donna amata. Ora per dato e fatto della condotta del dramma e dell'economia dell'azione, cotesta rivolta dei seguaci del Sultano comincia troppo tardi, quando già il pubblico è stanco e svogliato; finisce troppo presto, perchè ormai la tragedia precipita alla catastrofe; e non induce mai nell'animo di *Maometto* una lotta drammatica fra l'amore e lo sdegno, fra la passione e la ragione di Stato, che agli occhi e alle menti degli spettatori si traduca in atti, in fatti, in situazioni, in contrasti occupanti la scena. Il geloso furore di *Zulima*, negra odalisca, già favorita del Sultano e da lui posposta a *Irenea*, è un episodio fugace che rimane tutto fuori dell'azione. L'amore di *Ivano* per cotesta donna ripudiata e reietta, fa sperare un momento l'influenza di una passione drammatica sopra quella favola un po' fiacca e dilombata.... ma anco quello svanisce per aria, *Zulima* scompare, il giannizzero torna a *Maometto* più fedele, più affezionato, più devoto di prima.

Così vanno innanzi cinque atti, o piuttosto cinque quadri, pieni di poetiche descrizioni, di episodii staccati e scuciti, di bozzetti di costumi orientali, di personaggi che vengono e vanno via senza destare nel pubblico un moto d'animo improvviso, senza lasciare negli spettatori una impressione, un fremito, un ricordo. Chi rammenta più al second'atto i personaggi del primo? Chi al terzo quelli del secondo?... Sparisce il piccolo figlio di *Costantino*, sparisce il *Patriarca* di Costantinopoli, *Zorab* il poeta persiano passa e si dilegua, *Gentile Bellini* pittore, passa e si perde nell'ombra, *Angelo da Vicenza* storiografo passa e svanisce nel buio, *Zulima* amante gelosa passa e s'inabissa nella rena del deserto, *Ivano* è nullo; il *Cardinale Barberini* è una comparsa, *Fatima, Yole, Seida*, traversano appena la scena.... restano *Maometto* e *Irenea*, belle figure, mirabilmente disegnate; ma immobili per quattro lunghissimi atti. E resta *Yussuf*.... l'eunuco *Yussuf*, il custode del serraglio.

Ah! sicuro.... parlatemi dell'eunuco *Yussuf!* Quattro quinti di responsabilità pel chiasso dell'altra sera, pesano sulle sue spalle. Quel *mezz'uomo* - com'ei s'intitola cinicamente da sè - induce negli spettatori un sentimento di repulsione e di disgusto fino dalle ultime scene del secondo atto, giusto appunto quando era più necessario cattivarsi l'attenzione e il favore degli spettatori.

Anzi, lasciamo da parte *Yussuf* per altri dieci minuti, ed esaminiamo la strana combinazione di eventi per la quale la tragedia del signor Salmini avrebbe bisogno di tutta l'attenzione e di tutta la simpatia del suo pubblico, proprio nel momento in cui, per maledetta disgrazia, capita *Yussuf* a scombuiare ogni cosa.

La ragione sta in questo, che la tragedia del signor Salmini è costruita in una forma tutta irregolare. Ci manca l'ordine, il *lucidus ordo* di Orazio, l'elemento indispensabile sovra tutti per produrre l'effetto.

> Ordinis hæc virtus erit et venus, aut ego fallor:
> Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici,
> Pleraque differat et præsens in tempus omittat.

Comincia con un episodio, con un quadro staccato affatto dall'azione, coll'irruzione dei Musulmani vincitori nel tempio di Santa Sofia. Belle scene, senza dubbio, ma consumano un atto intero per preparare l'arrivo e la presentazione di *Maometto*. Quando il protagonista si mostra, l'atto finisce, e lo spettatore non sa ancora nulla di quel che gli serba l' intreccio della tragedia. L'atto primo è un lungo *antefatto*, che usurpa il luogo generalmente destinato all'*esposizione*. E che ne avviene? Che il secondo atto se ne va anch'esso in accordature; e mette in mostra i personaggi che debbon prender parte all' azione, e dà un

cenno dei caratteri, e un' idea del luogo, e un indizio della favola, e a mala pena giunge, all'ultima scena, a trar fuori dalle quinte la figura di *Irenea.* Nel dramma del Salmini l'*esposizione* sta dunque veramente nell'atto secondo – il primo è proprio buttato via – ed è qui che la favola si mostra, l' intreccio si annunzia, e l' interesse dovrebbe incominciare.

Ed è qui per l' appunto che *Yussuf* scappa fuori sul più bello a mettere di malumore gli spettatori, a rovesciare un secchio d'acqua fredda sui primi calori del dramma, suscitati dalla passione incipiente d'*Irenea* e di *Maometto.* Quell'eunuco schifoso ha delle espressioni così volgari, così crude, così sfacciate, che al suono delle sue parole ogni profumo di poesia si disperde e vanisce. Quando cala il sipario, il sentimento predominante nel pubblico è il disgusto.... vale a dire il sentimento più antiartistico che ci sia.

E a buon conto, l'*esposizione* completa non è ancora fatta; perchè se ognun sa quali sono le intenzioni e i propositi di *Maometto,* nessuno ha potuto capire quali sieno gli affetti, le speranze, i timori d'*Irenea,* nessun vede da che parte ha da venir fuori la passione drammatica, nè di che specie sarà cotesta passione.

E viene l'atto terzo, e.... o Dio.... riporta *Yussuf* sulla scena, a dire un mondo di brutte cose in un linguaggio singolarmente sguaiato, a introdurre

le odalische presentandole una ad una al Sultano che le sdegna.... e intanto il tempo passa, le scene succedono alle scene.... e il dramma non incomincia veramente che all'ultima, poco prima che cali il sipario per la terza volta, colla stupenda scena d'amore fra il monarca musulmano e la greca.

Ma neanco cotesta scena produsse buon effetto. Era arrivata troppo tardi, e il pubblico non sapeva più e non poteva gustarne le squisite bellezze.

Ma chi mai consigliò al signor Salmini d'introdurre fra i versi reboanti, armoniosi, pomposamente ornati dello stile orientale, quella stroscia di versicoli sdruccioli, comici, prosaici, senza suono e senza forma, pieni d'immagini d'un realismo spinto al di là di tutti i limiti?.... Chi gli suggerì di mescolare alle rose, ai gelsomini, alle stille di rugiada, al canto degli usignoli, la descrizione della gelosa *etiope*, che *in ogni pelo ha un demone*, e del *nostro soldan che n'è ormai fradicio, nè capisce che àmor cosa è voltabile*, e perfino dell'*ebro* che *ama il licor difesogli Dalla legge, che ei poi recè!!!* Ohibò!... Fosse almen vero, come sembra a chi ode, che l'*ebro* rece la legge!.... Sarebbe sempre una sudiceria, ma si potrebbe sopportare. Il mal'è che *rece* proprio il *licor difesogli;* e lo stomaco degli spettatori non ci regge.

Suppongo che il signor Salmini ne abbia fatto una questione d'arte. Egli ha voluto dipingere un quadro a chiaroscuro - *en camaïeu*, come dicono i Francesi - tentando dare un grande spicco alla parte poetica, lirica, anacreontica del dramma, col contrasto della parte cupa, tragica, feroce, e colla sfumatura della parte comica, bassa, e magari un po'triviale. Fu un calcolo assolutamente sbagliato.

E quel primo malanno se ne tirò dietro anche un secondo. Giuocando coi vocaboli e colle frasi familiari, vernacole, e un tantino fiorentinesche, il signor Salmini è cascato spesso in certe improprietà, in certe anfibologie, che a Firenze eccitano tanto più il riso e la beffa quanto più appariscono studiate e tirate per i capelli.

Ne reco pochi esempi. Non ho mai potuto intendere chiaramente il perchè riesca così difficile ai non toscani l'uso proprio dell'aggettivo indicativo: *cotesto*. In italiano *cotesto* significa *quello là:* quella cosa lontana da chi parla e da chi ascolta, e accennata dal primo perchè il secondo ci rivolga sopra uno sguardo.

E quando *Maometto*, parlando di sè medesimo, e battendosi colla mano sul petto, grida a *Irenea*

Men riverente
Fora a te, di *codesto* musulmano
Il più cortese cavalier di tutta
Cristianità....

il pubblico gira gli occhi per la scena cercando *cotesto* musulmano verso le quinte, e ride accorgendosi che il Sultano è solo colla donna e che intende accennare a sè stesso.

E quando il prode guerriero dice all'ebreo: *Mi fai celia!...* il pubblico ride perchè l'espressione è indegna del personaggio, e perchè detta a quel modo tradisce il suo pensiero.

Resta a dire della catastrofe. *Maometto,* rimproverato dagli *imani* e dai *bassà* di *invilire per amore,* raduna i cortigiani e gli ufficiali nell'atrio del suo palazzo, presenta loro *Irenea* qual sua sposa e regina, dichiara che per un solo suo bacio qualunque buon credente *smarrirebbe i sentieri di Dio;* poi tratto improvvisamente un pugnale, trafigge la bellissima donna e la uccide.

Inaspettata catastrofe che giunge come uno scroscio di fulmine a ciel sereno!... Il carattere di *Maometto* quale è dipinto nei cinque atti del dramma, non avrebbe mai fatto credere in lui una simile risoluzione. Come amante, l'uccisione della donna amata è crudele e inverosimile; come sovrano, è un atto di debolezza innanzi ai sudditi ribelli. In ogni modo ella guasta e deturpa la figura dell'eroe, e gli toglie tutte le simpatie degli spettatori.

Quell'omicidio non è storico – ch'io sappia – e che non drammatico lo prova il fatto della sua mala riuscita alla scena, così oggi in Italia come

in Francia un secolo e mezzo più indietro. Perchè ho il dispiacere di annunziare al signor Salmini - se non lo sa - che Giovan Battista Sauvé De La Noue, autore tragico del secolo decorso, fece rappresentare a Parigi sulle scene del *Théâtre Français*, nell'ottobre del 1739, un suo *Maometto II*, che per le medesime cause, nelle stesse circostanze, per reprimere la stessa ribellione dei *bassà* e degli *imani*, uccise col medesimo pugnale la stessa *Irenea*.... tra i fischi del rispettabile pubblico.

Debbo dire però che il *Maometto* del De La Noue ebbe la prudenza di commettere il suo delitto dietro le scene, e la catastrofe fu raccontata alla platea romoreggiante dal greco *Nassi*, con questi versi che descrivono fedelmente l'episodio finale del dramma del signor Salmini:

Nassi.

Malheureuse victime?....
Elle n'est plus.

Théodore.

Grand Dieu!
— Mes yeux ont vu le crime.
— Et quelle main barbare, instrument du forfait?...
— Frémissez! C'est la main du cruel Mahomet.
— Juste ciel!... Je me meurs.
— Irène triomphante
Contemplait à ses pieds l'armée obéissante;
Mahomet a paru. Les chefs et les soldats

D'Irène, par leurs cris, célèbrent les appas (!...)
Il s'arrête, il admire, il soupire, il s'avance;
Aux cris tumultueux succède un long silence.
Il marche.... dans ses yeux sont la rage et les pleurs:
« Le voilà, cet objet proscrit par vos fureurs -
« A-t-il dit - cet objet à qui la vertu même
« Aurat du monde entier cédé le dïadème.
« Vous etiez trop heureux sous un règne si doux,
« Je vous vois maintenant trembler à ses genoux.
« Traîtres, il n'est plus temps.... pleurez sur sa mémoire
« Vous la perdez, cruels.... je l'immole à ma gloire!....
Ah! seigneur!.... furieux, il saisit un poignard,
Il jette sur Irène un funest regard,
La frappe. Pardonnez à ma douleur mortelle....
Le sang coule; déjà la victime chancelle;
Elle tombe; ses yeux se tournent vers le ciel
Et son coeur expirant pardonne au criminel.

Ma il pubblico non perdonò niente affatto.... e nemmeno le lodi del Voltaire (malignamente iperboliche) bastarono a salvare Giovan Battista De La Noue dai sibili del pubblico.... e della posterità.

Il *Maometto* del signor Salmini, poco adatto alla rappresentazione, rimarrà invece, a lode del suo autore, come splendida testimonianza del suo valore letterario e poetico. Altri trionfi lo aspettano, e noi li affrettiamo coi voti, nella sua qualità di tragedo e di drammaturgo.

CAPITOLO DECIMOQUINTO

Testamento nuovo — *Gesù Cristo,* dramma in cinque parti, del signor Felice Govean (Milano, Agenzia libraria editrice E. Savallo, 1873) — *Maria di Magdala,* dramma tragico in quattro atti e in versi, più un epilogo, del signor Pietro Calvi.

16 Maggio 1873.

Due ragioni, e tutte e due belle e buone, mi persuadono oggi a tener brevemente parola del nuovo dramma testè pubblicato a Milano per mezzo delle stampe, dopochè la Censura interdisse all'autore il diritto di farlo rappresentare sulla scena.

La prima ragione è questa, ch'io tengo per debito d'ufficio l'obbligo d'informare immediatamente i miei lettori di tutte le novità drammatiche sbocciate fuori al sole della pubblicità nei sette giorni che precedono il lunedì.

La ragione seconda, ma non ultima, della risoluzione che ho preso, è l'opportunità di far quattro chiacchiere a proposito della Censura; la quale ha reso un immenso servizio al signor

Felice Govean, e glielo ha reso in due maniere: dando al suo lavoro il sapore del frutto proibito, e impedendo che il lavoro stesso fosse, come ho paura che sarebbe stato, fischiato inesorabilmente sulle scene.

Gesù Cristo ha sempre avuto poca fortuna cogli autori drammatici. Non dico solamente cogli scrittori antichi di *Misteri*, di *Atti sacramentali* e di *Sacre rappresentazioni;* ma anche coi più moderni raffazzonatori di leggende bibliche nel secolo passato, e coi modernissimi fornitori teatrali dell'epoca presente. Quella bella e grandiosa figura che riempie il mondo, impiccolisce e diguazza nelle troppo vaste proporzioni d'un dramma in cinque parti; quella dolce parola così concettosa e sublime nel gran libro dell'umanità, suona meschinamente, senz'accento, senza nerbo, nel dialogo prolisso e dilavato della scena. E tutto questo per la ragione più naturale e più semplice del mondo: per la ragione che la *favola* del dramma non ha più nessun interesse per gli spettatori, non ha più nulla d'ignoto, d'inaspettato, di nuovo, che alimenti la curiosità e susciti la passione; non ha *situazioni* che il pubblico consenta a guardare con occhio profano e a considerare come nascenti dalle vicende della vita comune. Tutti sanno, anche quelli che prestan minor fede ai misteri e negano più ostinatamente la doppia natura del Redentore, tutti sanno che la vita del Cristo su questa terra

ha un legame misterioso e incomprensibile colla sua esistenza nel cielo; tutti sanno che gli eventi della passione e della morte di lui, non sono, o almeno non appariscono, altrettanti episodii d'un fatto umano, esplicabili colla nostra logica, giustificabili colla nostra ragione, diretti ad uno scopo interamente apprezzabile dalla nostra intelligenza, e tale che chiuda e riassuma in un concetto e in una scena finale tutte le idee e tutte le avventure che fanno soggetto della rappresentazione. Nella mente degli spettatori un dramma che sceneggi sul teatro tutta intera la vita del Cristo, è un dramma che zoppica nell'antefatto, che procede incompletissimo nell'intreccio, che barcolla malamente nell'azione, e che manca della catastrofe. La morte di Gesù sulla croce non è la catastrofe del gran dramma della passione, è un semplice episodio come tutti gli altri, è una *scena del quarto atto*, che prepara la resurrezione nel quinto, e rende possibile la redenzione del genere umano che è la chiusa del dramma. Il pubblico avrà ragione, avrà torto - non è questo il luogo a disputare di credenze religiose - ma il fatto innegabile è che il pubblico la pensa precisamente così, e va al teatro con cotesti pensieri per la testa.

Quanto al dialogo, l'Autore si trova subito innanzi a un ostacolo insormontabile. O egli pone in bocca a Gesù le parole proprie dello scrittore,

e rimane troppo al disotto dell' ideale del pubblico, e troppo lontano dalla storica verità; o desume dalle pagine della Bibbia le frasi e i concetti degni del suo protagonista e adattati alle figure dei personaggi che gli fan corona, e riduce il suo lavoro a non essere altro che una farragine di citazioni, un centone di sentenze, una mole indigesta di parabole, di precetti, di versetti da salmo.

Il signor Govean, per non sbagliare, ha inciampato addirittura in tutti codesti ostacoli e si è rotto il capo contro tutte coteste difficoltà. Il suo dramma è povero d'azione, meschino nel concetto, pretenzioso insieme e negletto nella forma. I personaggi tutti sono stranamente rimpicciniti, deformati, spogliati d'ogni personalità. Pilato è un buontempone, l'apostolo Giovanni è un fanciullo senza giudizio, Pietro è proprio un pescatore destinato per sua gran ventura a finir portinaio in Paradiso, Maria Maddalena è una Margherita Gauthier in ventiquattresimo, Claudia Procula mi somiglia tal'e quale la *Princesse Georges*, Caifa è una caricatura del *Chalchas* della Belle Hélène, il quale era già una caricatura per conto suo. Quanto a Gesù Cristo, ho troppo rispetto per quella gran figura di filosofo riformatore per permettermi di rassomigliarlo a qualcuno. Basterà dire ch'ei può somigliare a tutti, fuorchè a sè stesso.

Il dramma però è scritto colle migliori inten-

zioni del mondo; rispetta tutte le tradizioni, tutte le credenze, tutte le convenienze e tutte le opinioni; non discute, non ardisce, non tocca nessun mistero, non solleva nessuna cortina del tempio, non nega nulla, non afferma nulla, non rimette in questione nulla affatto. È il dramma più innocente, più quieto, più pargoletto, più infantile che abbia mai letto. Il *Cristo* del signor Ulisse Barbieri, rappresentato all'Arena Nazionale di Firenze cinque anni fa, e fischiato Dio sa come, poteva passare per un lavoro di Shakespeare al paragone di quello del signor Govean; benchè il dramma del signor Govean si avvicini molto per la condotta e per la sceneggiatura al lavoro del signor Ulisse Barbieri. Il primo atto è identico nelle due produzioni, e se ho da dirla tale e quale – a parte la forma che è più eletta nelle pagine del dramma proibito – come effetto scenico e movimento d'azione, l'atto primo del signor Barbieri mi piaceva di più.

Che razza d'inspirazione ebbe dunque la Censura quando si decise, tornando indietro sopra una determinazione già presa, a proibire il *Gesù Cristo* del signor Govean? Fu un capriccio, una stortura, una compiacenza, o un errore? Non saprei; ma in ogni caso e in ogni modo, temo ch'ella abbia fatto troppo meno o troppo più del suo dovere.

Il signor Govean se ne lagna nella prefazione

che va innanzi al suo *Cristo*, stampato; e racconta ai lettori il fatto della proibizione, *che è unico*, secondo lui, e fa testimonianza della debolezza del Governo italiano e della influenza pretina onnipotente sempre in Italia sotto il regime monarchico.

Con buona pace del signor Govean, il fatto non è unico niente affatto, e non prova nulla di nulla, tranne la cecità e l'inettezza di molti buoni signori pieni di zelo, ma sottoposti come gli altri uomini a cadere in errore. L'esempio dell'*Oncle Sam* di Sardou permesso in anticipazione, e poi proibito dalla Censura repubblicana di Francia, è là che parla alto in favore della mia tesi.

Non dirò dell'Inghilterra, il paese della libertà, dove i diritti della stampa sono riconosciuti dalla legge e consacrati dall'uso, e dove la Censura teatrale è la più spigolistra e meticulosa del mondo. Mi si potrebbe opporre il solito ritornello delle tendenze reazionarie dei governi monarchici. Ma dirò dell'America, dove il teatro è oggetto della più rigorosa sorveglianza, e dove si stima e si dice che una censura severa e continua può sola proteggere efficacemente la società dagli abusi della scena.

In Francia la storia di cotesta instituzione è degnissima di attenzione e di studio. La legge del 1835 ristabilì la censura teatrale non ostante la dichiarazione assoluta della *Carta* del 1830

che aboliva la censura *per sempre.* « Non bisogna - diceva un decreto del Direttorio esecutivo (25 pluvioso, anno IV) – confondere la libertà della stampa, giustamente e religiosamente consacrata dalla Costituzione, col diritto esclusivamente riserbato alla autorità civile, di disporre d'uno stabilimento pubblico per *influenzare* col prestigio della declamazione e delle arti una grande massa di cittadini e sparger fra loro il veleno delle massime più pericolose. »

Nel periodo rivoluzionario, la *Commune de Paris* ordinava la chiusura del *Théâtre Français,* « a causa delle tendenze d'aristocrazia constatate ne' suoi attori e nel suo repertorio dalla Commissione di censura nazionale. » E cotesta Commissione emanò subito dopo, e precisamente il 25 floreale, un decreto che allargava singolarmente l'azione e il potere della censura preventiva. In tre mesi, sopra 151 produzioni esaminate dai censori repubblicani, 33 furono proibite e 25 sottoposte a importanti modificazioni. Tutto l'antico repertorio fu ripreso in esame, e la Censura dichiarò « pessime » le opere più belle del teatro francese: quasi tutte le commedie di Molière; e *Nanine, Béverley, le Glorieux, les Jeux de l'amour et du hasard, le Dissipateur, le Joueur* e cento altre; e si vollero corrette *la Métromanie* e le *Père de famille;* e si ordinò che *Guillaume Tell* di Lemierre fosse intitolato *Les sansculottes suisses;* e si

impose il cambiamento del quinto atto e la mutazione della catastrofe al *Brutus,* e alla *Mort de César;* e *Mahomet* fu interdetto come *capo di partito.*

Dico la verità: ma dal lato della censura, mi pare che la monarchia possa prender lezione dalla repubblica.

27 Novembre 1882.

Fortunatissima fu, al teatro Niccolini, la *Maria di Magdala* del signor Pietro Calvi, che giunse fra noi preceduta dai suoni più romorosi delle sette trombe della fama; e che, malgrado sì gran chiasso, potè farsi applaudire per tre o quattro sere consecutive.

Diciamolo subito con tutta franchezza: l'opera non meritava punto cotesto baccano. Non c'è proprio nulla in quei cinque atti con l'epilogo, che giustifichi l'ardore e la vivacità d'una polemica. È una cosa povera ma onesta.... di quell'onestà negativa che consiste nell'evitare ogni urto col galateo, col codice penale, colla grammatica, e col senso comune. No signori, io non ci trovo niente, assolutamente niente di male; l'azione cammina, l'intreccio va difilato ch'è un piacere, i caratteri sono umani, il dialogo cola giù unto unto: la lingua è corretta, il verso ha tutte quante le sue sillabe, e gli accenti al posto ob-

bligatorio. Se i drammi avessero bisogno di passaporto per viaggiare all'estero, i connotati della *Maria di Magdala* sarebbero presto scritti nella relativa colonna: statura media, colorito naturale, fisonomia naturale, segni particolari nessuno.... Anche la mia portinaia ha il medesimo passaporto; ed è, in verità, una donna onesta, incapace di far del male a una mosca; ma, per questo appunto, dubito ch'ella riuscirebbe a farsi applaudire sul teatro.

La *Maria di Magdala* ha potuto cavarsi cotesta soddisfazione. È proprio vero che in tutto ci vuol fortuna!...

Io non debbo e non voglio sapere quali difficoltà ha superato, o ha creduto di superare, il signor Pietro Calvi per costruire il suo dramma senza indurre sulla scena il personaggio del Cristo. Son cose che non mi riguardano nè punto nè poco; e non veggo perchè dovrei tener conto all'Autore di un sacrifizio che io non gli ho chiesto, e ch'egli ha supposto necessario per eseguire un lavoro cui non era in nessun modo obbligato. Per me tanto avrei preferito che il Cristo ci fosse; ma ognuno, in coteste materie, è padrone di fare a modo suo. C'è chi tira il sugo de' maccheroni senza carne; c'è chi fa il vino senza uva, e non è condannato per questo nemmeno a quindici giorni di carcere. Si deve anche poter fare il dramma della *Maddalena* senza Gesù Cristo; e

sfuggire, ciò non ostante, a tutti i rigori della punitiva giustizia.

Il signor Pietro Calvi è andato forse anche un passo più in là.... ha fatto la *Maria di Magdala* senza neanco la *Maria.* Quella donna eccellente che tiene il posto ed usurpa il nome della gran peccatrice, non ha con lei che un'aria.... lontana.... di famiglia. Il suo entusiasmo improvviso per il Nazareno è un sentimento tutto etereo, tutto celestiale; un effetto della grazia *gratis data;* il quale, per conseguenza, non ha nulla che vedere col dramma, dove la passione signoreggia, e combatte, e prorompe.... e magari soccombe, ma non senza dibattersi e senza ricominciare più volte la lotta.

Quella donnina nervosa, isterica, impressionabile, che sviene come la *Signora delle Camelie* in piena festa da ballo all'invettiva d'un giuocatore ubriaco; che ama d'immenso e puro amore *Gionata,* il figlio del pontefice *Hannas,* e giura a quel padre di non rivedere l'amante, come *Margherita Gauthier* giura di non rivedere *Armando* al vecchio *Germont;* quella donna non è la Maddalena della leggenda nè quella delle Sacre carte; non è quella del peccato nè quella della penitenza, non ha gl'istinti ribelli nè le aspirazioni irresistibili; nulla la trattiene sulla terra ne' suoi slanci verso il cielo, non lotta mai nè con sè stessa nè con altrui; non ha un minuto

d'esitazione, non un istante di titubanza, e la sua presenza e il suo intervento non esercitano nessuna influenza nell'azione, che procederebbe allo stesso modo senza di lei, o con un altro personaggio qualunque che tenesse il suo posto nel dramma.

Del resto, se dramma c'è nella produzione tutta letteraria del sig. Calvi, egli rimane senza dubbio dietro le scene; e comincia, procede, si svolge, e si compie nell'intervallo degli atti, fuor della vista degli spettatori; e i personaggi lo raccontano più tardi, quando si rialza il sipario con parole e con versi degnissimi d'elogi, senza dubbio, ma più adattati al genere descrittivo che alla forma drammatica. Così la favola è vuota, l'azione rudimentale, l'intreccio fiacco, l'interesse sonnacchioso.

Non si vuol dire con questo che nulla sia da lodarsi nei quattro atti e nell'epilogo del signor Calvi. Ci sono delle scene ben fatte; non ci mancano degli squarci di poesia veramente inspirata; e ci sono delle figurine di personaggi disegnate con amore e colorite con gusto. *Ponzio Pilato* è una di quelle. Il governatore di Giudea per Tiberio imperatore occupa molto degnamente il suo posto e vale senza dubbio centomila volte di più del suo bieco padrone. Colto, assennato, sagace, prudente, dotato d'un gran criterio e d'una più grande imparzialità, vede chiaro nel presente e

nell'avvenire, apprezza per quel che valgono gli uomini e gli avvenimenti, e se avesse le mani libere lavorerebbe più volentieri nella vigna di Cristo che in quella di Tiberio.... o nell'orto del Sommo Sacerdote. Ma gli spiriti colti sono sempre un po' scettici, e gli uomini di gran levatura non sono mai troppo facili agli entusiasmi. Gli apostoli non si trovano fra i sapienti, ma si raccapezzano nella turba degl'ignoranti che hanno la mente vergine e l'immaginazione vivace. Arroge che Pilato è un gran signore cui ripugnano certi contatti; ed è un alto impiegato dell'impero, che fa il suo dovere meglio che può,.... e gli preme la dignità, la posizione.... e la paga. Così si spiega benissimo ch'egli, reluttante, si lasci pur persuadere a mettere la sua firma sotto la sentenza che danna a morte il Galileo.

In conclusione: il dramma del signor Pietro Calvi non meritò nè gli applausi e le lodi che gli furono prodigati, nè le critiche acerbe che lo presero a bersaglio. È una produzione letteraria, un'opera di studio senza inspirazione; una cosa anodina, innocua, leggiera, passante. Quello e un ovo a bere, è tutt'una!... Ma nessuno, ch'io sappia, s'è mai sognato di dir male delle uova a bere, che sono un cibo eccellente; nè di condannare all'ostracismo il loro inventore, che doveva essere una brava persona, il cui nome disgraziatamente si è perduto nella notte dei tempi.

Che il signor Pietro Calvi non si lasci troppo lusingare nè si scoraggi troppo. Studi, lavori e scriva; e se la roba sua non sarà buona per il teatro - chè non è dato a tutti d'entrare in Corinto - a qualche cos' altro sarà ottima di certo. E poi vattel' a pesca!... Tale che ad un primo tentativo parve inetto, a una seconda prova si chiarisce gagliardo. Riescono a bene tanti scioli sulla scena!... Lui almeno sa quel che dice, ha studiato quel che sa, pensa quello che scrive, e scrive come un galantuomo.

CAPITOLO DECIMOSESTO

Medaglioni e Cammei — *Giulio Cesare,* dramma tragico in quattro atti, in versi, del signor Ulisse Barbieri — *Il Carmagnola,* dramma storico in cinque atti, in versi, del signor Carlo Azzi — *Spartaco,* tragedia del signor Goffredo Franceschi — *Il Conte Glauco,* dramma fantastico in quattro atti e un prologo, in versi, di Leopoldo Marenco — *Alba Novella,* dramma in due atti, in versi, del signore Stefano Interdonato.

16 Novembre 1874.

Sei anni fa.... - non vi sgomentate: è una storia che comincia e finisce in quattro parole, e se indietreggio per così lungo tratto, lo faccio apposta per pigliar lena a un gran salto sovra l'abisso che separa il passato dal presente; - sei anni fa, e precisamente una sera di questo istesso mese di Novembre io me ne stavo rincantucciato alla meglio fra i bracciuoli d'uno di quei barbari strumenti di tortura che si chiamano poltrone nella platea del teatro Rossini. Un attore nuovo, sconosciuto, e direi quasi esordiente, rappresentava la parte del protagonista nel *dramma sociale* d'un autore esordiente, sconosciuto e

nuovo anco lui. L'attore si chiamava Giovanni Emanuel; il dramma avea per titolo *Oggi!...* con un punto ammirativo che pareva un cannone puntato contro l'edifizio sociale, e tre puntolini che somigliavano le palle del cannone sullodato. L'autore era il signor Ulisse Barbieri, un giovinotto di primo pelo, il quale, per la prima volta che metteva piede in teatro, si proponeva semplicemente di demolire tutto l'ordinamento politico e civile dell'odierna società, di mandare a gambe all'aria tutti i principii e tutte le nozioni, e di rovesciare il mondo come si rovescia la manica d'un soprabito per mettere una toppa d'indiana alla fodera di seta.

Giovanni Emanuel mi parve addirittura un artista. C'era sempre in lui qualche cosa di esuberante, di eccessivo, di selvaggio; un ardore febbrile, una eccitazione convulsa, un'audacia insofferente d'ogni moderame di precetti e di esempi; ma la passione vera ruggiva cupamente sotto quella voce un po' sorda e velata; la mente agitatrice si rivelava nello sguardo, nella movenza, nel gesto; l'accento era giusto, la dizione era felice, l'intuizione pronta e completa. Mi credetti autorizzato ad arrischiare un vaticinio e predissi che quell'attore avrebbe conquistato in breve tempo uno de' primi posti nel teatro contemporaneo.

Il dramma del signor Barbieri mi sembrò in-

vece il più mostruoso zibaldone che fosse mai scodellato sulle scene da un cuoco politico incapace a cuocere un uovo.

Caratteri iperbolicamente malvagi; istinti bestiali temperati soltanto dalla necessità più che dall'abitudine dell'ipocrisia; situazioni impossibili, scene epilettiche, dialogo vuoto e sonoro, stile contorto e tormentato, un cinismo d'idee e una crudità d'espressione da fare arrossire un carabiniere fino alla punta del pennacchio. Eppure in quel guazzabuglio indigesto, in quel fumoso ribollire di schiuma sanguinosa e nauseabonda, veniva a galla ogni tanto qualche brandello di vera forma drammatica, qualche rimasuglio d'intreccio piuttosto arruffato che annodato, qualche ritaglio della vecchia tela su cui l'autore aveva schizzato con pochi tratti la figura d'un personaggio, orribilmente grottesco, sproporzionato e *fuori d'insieme,* ma non privo affatto d'una certa sguaiata originalità.

Tornai a casa e buttai giù, lì per lì, in una delle mie solite *Rassegne* e a proposito di quel nuovo *dramma sociale,* tre o quattro colonnine di prosa che fecero saltar su il giovine autore come un diavolo da una tabacchiera. Lo trovai il giorno dopo, ritto sulla porta della Direzione del giornale, *coll'ira ultrice e le minacce in volto,* tal' e quale l'*Annibale* del Frugoni, e con una lettera in mano che diceva corna del fatto mio.

Se i periodi avessero potuto tagliare come rasoi, quella lettera mi avrebbe segato le canne della gola, e Yorick era un uomo bell' e spacciato! Certo in quell' ora fatale io ebbi un santo dalla mia che mi salvò dalla vendetta d' un autore esasperato.... la più terribile di tutte le vendette umane!

D' allora in poi, io avevo perduto di vista il signor Barbieri, il quale lontano dalle scene fiorentine, inesauribilmente fecondo, e romantico più che mai, accatastava melodrammi su melodrammi, Titano novello, sempre pronto ad imporre Pelio sovr' Ossa per dar la scalata a quel firmamento di tela che occupa in alto l' orizzonte teatrale. Quand' ecco, otto giorni or sono - mentr' io traversavo la Via Calzaioli, *sicuti meus est mos, Nescio quid meditans nugarum, totus in illis* - il signor Barbieri mi si para dinanzi con quella bella faccia di galantuomo e quel sorriso dolcissimo che fanno un' antitesi così perfetta colle bieche fisonomie ed i sogghigni mefistofelici degli eroi de' suoi drammi scapigliati. Mi venne incontro e mi stese la mano come ad un' antica conoscenza; e dopo dieci minuti di amichevole colloquio, io avevo accettato la proposta di ascoltare da lui la lettura d' un suo nuovo lavoro, dissimile in tutto dai precedenti, di un lavoro serio, pensato, disegnato sopra un fondo storico, filosofico nel concetto e letterario nella forma.

Confesso francamente ch' io sono, almeno per ciò che mi riguarda, nemico aperto di cotesto sistema di letture a tavolino; di cotesta ricerca, troppo spesso indiscreta, di giudizi anticipati da un critico che ha il diritto e il dovere di giudicare solamente dopo la rappresentazione e secondo i resultati di quella prova solenne. Ma nel caso attuale stimai conveniente di fare un' eccezione alla regola. Nel fatto di Ulisse Barbieri che solo, abbandonato alle sue proprie forze, impegnato ormai da lungo tempo in una via sdrucciolevole e piena di seduzioni, si ferma ad un tratto, si guarda dattorno, misura coll' occhio il precipizio in cui stava per cadere, e poi, date le spalle al male scelto cammino, risolve di farla finita per sempre colle aberrazioni d' una scuola falsa e briaca, per avviarsi di nuovo alle pure sorgenti del bello e del vero; in quel fatto, io dicevo, c' è qualche cosa più d'una semplice conversione letteraria individuale, c' è un esempio, c' è un insegnamento che può tornare utile a tutti quanti i suoi compagni di errori e di fatiche.

Vedete, io riflettevo fra me e me, vedete sovrumana potenza dell' arte, dell' arte educatrice, che affina il gusto, che eleva l' intelletto, che migliora il cuore!... Basterà consacrarsi a lei con intendimenti onesti, con saldi propositi, con affetto sincero; e poi abbiate pure la mente ottenebrata dall' ignoranza e dall' errore, e il criterio

travolto fra i pregiudizi più inetti e i mali abiti più inveterati, a poco a poco il divino raggio di quella luce soavemente tranquilla rischiarerà la tenebria che vi circonda, si raddrizzeranno i torti giudizii, si attuteranno le ignobili concupiscenze e le stolte presunzioni, l'anima innamorata del bello lo cercherà smaniosa per la strada del vero, e c' incontrerà frattanto la passione per lo studio, l'amore per le pazienti investigazioni, la facoltà di osservare, di paragonare, di distinguere, di sciogliere un tutto nelle sue parti diverse, e di riunire le diverse parti in un tutto; e più tardi, senza sforzo, senza fatica, per via di piccole transizioni e di mutamenti gradatamente progressivi, l'artista coscienzioso si troverà trasformato affatto da quel che fu, capace almeno di sentire se non di comprendere, d' immaginare se non di eseguire, di aspirare se non di giungere per più retto se non per più facile sentiero all'alta mèta intraveduta da lontano.

Fu per tutte queste ragioni ch' io m' indussi ad ascoltare la lettura del *Giulio Cesare* e a scrivere qualche giorno dopo questa che può passare benissimo per una specie di prefazione alla *seconda maniera* del signor Ulisse Barbieri. Avevo detto tanto male della prima, che il fargli da paraninfo alla seconda era per me piuttosto un debito di coscienza, che un tratto di pura e semplice cortesia!...

Il nuovo tentativo drammatico del giovane scrittore mantovano non è sicuramente un ottimo lavoro; ma non è neanco un lavoro mediocre, segnato dallo stigma di quella volgare mediocrità che a' poeti non perdonano nè gli Dei, nè gli uomini, nè le colonne. Certo da' suoi vecchi drammi fantasmagorici, inquinati d'atro sangue e di tabe, a questi quattro atti in cui lo spettacolo non ha nulla che fare e l'azione si chiude in uno stretto cerchio psicologico, ci corre un abisso. Si direbbe anzi che per troppo studio di fuggire gli antichi difetti, il signor Barbieri ha inciampato nell'eccesso contrario. *In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.* Questa volta l'azione vera, l'azione drammatica, manca affatto; la favola è d'una semplicità che confina colla miseria; gli avvenimenti non procedono per una via diritta dal prologo alla catastrofe; tutto è fermo; il tempo ed il fato, la fortuna di Cesare e la storia di Roma aspettano che il pubblico della platea si faccia un'idea chiara degli uomini e delle cose, delle cause e degli effetti.... poi la clessidra segnerà la prima ora degl' idi di marzo, e il pugnale di Bruto arresterà l' ultimo palpito nel cuore dell'ambizioso usurpatore. Ma neanco quella morte, nemmeno quel grande avvenimento storico che bastò a chiudere un'epoca e ad aprire un nuovo periodo di tempo nel cammino dei secoli, si vedrà sulla scena. Il fatto accadrà lunge

dagli occhi degli spettatori, che ne udranno solamente il racconto; e forse ne avranno una fuggevole immagine nella plastica riproduzione del celebre quadro del Gérome.

Tutto il dramma è nella figura di Cesare; tutta l'azione è nella mente di lui, nelle sue lotte con sè stesso, nelle passioni che lo trattengono o lo spingono innanzi a vicenda. È un dramma di studio. Il poeta ha voluto rifare un gran momento storico e ha trovato che in quel momento tutta la congerie dei fatti e delle idee del tempo, i destini di Roma e quelli del mondo romano, s'incarnavano nella grande figura del vincitore delle Gallie. E s'è provato a penetrare ne' misteri di quella sublime intelligenza, ha voluto scrutare le molle che mettevano in azione quella volontà inflessibile; si è ostinato a porre in chiaro quel che rimase più oscuro finora nella vita del grand'uomo, il suo vero concetto politico, la tempra del suo amore per la patria, la natura della sua prepotente ambizione. Fu egli un patriotta vero?.... Volle egli il potere per sè, come un volgare usurpatore, o sognò nella sua propria grandezza la grandezza di Roma; nella sua propria gloria la gloria della regina del mondo?... Meditò spenta nel sangue e nelle proscrizioni la libertà del popolo romano, o la volle per un momento concentrata in sè solo, per renderla più tardi alla repubblica rinnovellata e fatta temuta

e potente al di fuori, calma e virtuosa al di dentro?.... Ecco il problema. E in faccia a cotesto problema, e innanzi a cotesto eroe, tutto il resto è sparito. I fatti storici hanno perduto importanza e sono rimasti appena come episodii; i personaggi vanirono in fumo e restarono come ombre sulla scena; tutti i caratteri impallidirono alla luce abbagliante di quel carattere solo.

E allora - strano fenomeno - agli occhi dello studioso, Cesare apparve doppio; l'uomo fatale - considerato ora sotto l' aspetto delle azioni palesi, ora sotto quello delle idee e degl' intendimenti nascosti - si divise in due personaggi distinti, uno che appartiene alla storia e dà vita alla favola del dramma, l'altro che appartiene alla psicologia e informa il concetto del poema. L'anima di Cesare ha preso un altro corpo per rendersi visibile agli spettatori.... e così è nato il personaggio di *Nemo*, figura misteriosa che esplica e completa il carattere del protagonista, che vede e sa quello che a tutti riesce oscuro ed ignorato nella condotta del fortunato rivale di Pompeo, che narra le fiere lotte dell' usurpatore colla sua coscienza.

L' idea è strana, strampalata ancora se volete, non affatto nuova; ma atteggiata in modo nuovo e originale. E come spiega tutto intero il recente indirizzo dell' ingegno del giovane poeta, il cambiamento de' suoi gusti letterarii e drammatici!...

E come vi fa vedere aperta e palese la filiazione dell'opera nuova dalle opere vecchie, la *personalità* dell'autore, l'indole bizzarra del suo ingegno, e la tempra veramente curiosa delle sue artistiche impressioni!...

Non so se tutto questo interesserà il pubblico come ha interessato me; non oso assicurare che altri assisterà con piacere alla rappresentazione d'un dramma che è solamente una lunga catastrofe divisa in quattro momenti, un *quinto atto* in quattro parti. Certo la passione non vi fa difetto, e impetuosa, e potente, e irresistibile; v'hanno in quei quattro atti delle scene che vi scuotono, vi trascinano, e mettono in convulsione tutti gli affetti; la figura di Cesare è una figura drammatica, illuminata da una luce abbagliante; il verso senz'essere troppo armonioso e magniloquente, è sempre sostenuto e dignitoso. Qualunque sia l'esito della prova, il *Giulio Cesare* del signor Ulisse Barbieri è un lavoro che può tentare l'esperimento della scena, e se cadrà, cadrà onoratamente e senza vergogna; cadrà anch'esso, come l'eroe che gli dà il nome, avvolto nella candida toga, coperta l'austera faccia dal lembo del paludamento senatorio, a' piedi della statua di Pompeo.

Ma ho in mente che il pubblico saprà usare indulgenza a un giovinotto che tenta sollevarsi un po'dal *basso loco ove ruinò* per inesperienza,

per eccesso di ardore, per difetto di studii; e non vorrà respingerlo sgarbatamente da quelle porte a cui batte oggi con modesta fronte e con nobile franchezza.

Del resto in mezzo a questo tumulto di ambizioncelle proterve, di cupidigie impotenti, di presunzioni malnate; tra la folla degl' inetti arroganti che s' impancano a dar lezioni al pubblico e alla critica dall' alto del palcoscenico, senz' avere altri titoli alla cattedra che una superbia sconfinata, un' ignoranza supina, una sfacciataggine meravigliosa e un odio profondo per tutto ciò che sa di studio, di fatica, e di applicazione; il fatto d'un autore che si ravvede, che si rimette a studiare, che si sforza di riuscir degno degli applausi che agogna e della lode cui aspira, è un fatto degno di nota, è un argomento a bene sperare dell'avvenire.

Se il pubblico la penserà come me, il *Giulio Cesare* del signor Ulisse Barbieri, indipendentemente dal merito intrinseco del dramma, sarà accolto con cortese benevolenza (1).

22 Maggio 1876.

Ma,... oh! come sarei felice se mi riuscisse di far passare al signor Goffredo Franceschi la vo-

(1) E con cortese benevolenza il *Giulio Cesare* fu accolto a Firenze ed altrove.... ma il signor Ulisse Barbieri non perseverò troppo lungo tempo nel nuovo indirizzo.

glia di scrivere delle tragedie, o dei drammi tragici così vuoti, così frasconi, così parolai, così insulsi, come quello che ha messo al palio, sul palcoscenico dell'Arena Nazionale, col nome di *Spartaco* stampato sul cartellone! Io gli voglio un bene dell'anima al signor Goffredo Franceschi, e rammento con piacere i suoi primi passi nell'agone drammatico, quando comparve fra noi coi bozzetti pastorali, e colle egloghe sceneggiate. Chi fu tanto suo nemico da consigliargli un tentativo di tragedia, e indurlo a ritornare in teatro declamando arditamente i versi di Virgilio:

Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena
Carmen, et egressus silvis, vicina coëgi,
Ut quamvis avido parerent arva colono,
Gratum opus agricolis.... at nunc horrentia Martis!...

No, per carità.... Facciamo conto di non aver veduto lo *Spartaco* o di esserci dimenticati della breve sua vita sulla scena. *Spartaco*, in barba alla storia, s'è ammazzato da sè.... ha fatto bene.... è stato sotterrato.... meglio così.... Ognuno ha fatto il suo dovere, lui coll'uccidersi, noi col cantargli l'esequie. Chiudete bene la tomba, per paura che riscappi fuori, e scriveteci sopra l'epigrafe funeraria del Pananti:

Un epitaffio corto:
Egli viveva.... è morto!...

14 Dicembre 1878.

Che il *Conte Glauco*, prigioniero de' Turchi in Palestina, abbia, per desiderio di riacquistare la libertà, consentito a sposare *Zoraide* figliuola dell'Emiro d'Ascalona, e sia fuggito con lei verso i lidi italiani, ov'ei pur sapeva d'avere un'altra moglie che ansiosa aspettava il ritorno del suo sposo e signore; questo non parrà strano ad alcuno che sappia quattro acche della storia de'tempi di mezzo.

I casi di bigamia, volontaria o involontaria, erano assai frequenti in quell'epoca agitata e turbolenta; quando i lunghi viaggi, le spedizioni lontane, le eroiche imprese contro i barbari infedeli, le battaglie, gli esilii, le prigionie, le supposte morti, mettevano spesso a gran rischio la solidità del vincolo coniugale. E ad ogni modo gli esempi de'santi patriarchi, de'profeti, dei re cristiani, bastavano a quetare gli scrupoli di coscienza de'mariti e delle mogli cedenti alla tentazione di rinnuovare i giuramenti nuziali, pria che la morte li sciogliesse dai giuramenti anteriori. Abramo, David, Salomone.... Salomone soprattutto, cui la misericordia di Dio concesse la grazia d'esser marito a novecento mogli tutte insieme, senza pregiudizio d'altre settecento concubine.... riducono il caso del *Conte Glauco* alle proporzioni microscopiche d'un peccatuccio veniale.

Dei Re Franchi basta il nome solo a rammentare le legittime follìe coniugali. Clotario I sposò successivamente sei mogli, e non n'ebbe mai meno di tre, ammesse contemporaneamente al suo talamo.... fra le altre Ragonda e Fredegonda che erano fra loro sorelle! Cariberto, vivente ancora Ingoberga sua sposa, diede l'anello ad altre tre mogli. Gontrano fu buon marito nel tempo istesso a Mercatrude e ad Austregilla. Dagoberto si unì indissolubilmente a Nantilde, ad Ufsgonda e a Bertilde.

La bigamìa del *Conte Glauco*, accompagnata, esplicata e scusata da tante e sì curiose circostanze, non sarebbe certo pervenuta agli onori della leggenda e alle dignità della critica, s'ella non si fosse distinta da tutte le altre per una stranissima singolarità. Non solo contro il bigamo crociato mitigò i suoi rigori l'austerità delle leggi civili, ma sul doppio suo nodo scesero le benedizioni del sommo sacerdote sedente sul soglio di Pietro. Il Papa, udita dal Conte la narrazione delle sue meste avventure, lo volle assolto da ogni macchia di peccato, e gli permise, con dichiarazione solenne, di rimanere marito di due mogli. Forse il Santo Padre argomentava con molto spirito, che il concedere la conferma di un matrimonio in tre, era presso a poco lo stesso che accordare un'anticipazione sulle pene eterne dell' inferno!.....

Pietro Bayle racconta lungamente, e con molta dottrina e con grande erudizione circonda di note la leggenda del *Conte Glauco,* vera o favolosa che altri la creda.

Leopoldo Marenco volle farne soggetto ad un suo dramma, sedotto forse dalla strana situazione delle due donne così diverse di patria, di sentimento, d'indole e di costume, prese di violento amore per lo stesso uomo, e autorizzate a vantare su lui gli stessi diritti.

La situazione non è nuova nemmeno sul teatro. La scena ha cercato più volte un elemento di lotta e di contrasto drammatico in quelle avventure misteriose, in quei ritorni inopinati, in quelle resurrezioni repentine. La bigamìa del celebre Martin-Guerre fornì ad Alessandro Dumas l'argomento del suo romanzo e più tardi il soggetto del dramma *Le Due Diane;* la biandria della moglie di Stark dette origine a una commedia spagnuola che ha molte curiose, e certo neppur sospettate, somiglianze col dramma nuovissimo di Leopoldo Marenco. Or fanno appena due anni, anco il nostro Stanislao Morelli si arrischiava a portare un bigamo sulle scene del Teatro delle Loggie, in un dramma intitolato *Luisa;* ma il suo *Conte Manni* trovò poca indulgenza innanzi al tribunale del pubblico fiorentino.

Più fortunato il *Conte Glauco* incontrò grazia presso gli spettatori dell'Arena Nazionale, non

già per le sue virtù - che non ne ebbe davvero nessuna - ma per quell'aureola di soave e inspirata poesia onde seppe circondare il suo capo il giovane e chiaro scrittore lombardo.

In quei cinque atti in cui l'azione si svolge rapida ed ordinata quanto altra mai, la leggenda serba tutta intera la sua semplicità, e l'interesse nasce non già dalle faticose complicazioni della favola e dell'intreccio, ma dalla pittura dei caratteri e dal giuoco delle passioni. Sta da un lato *Fidalba*, la moglie amantissima e fedele, che corse i mari in traccia del marito prigione, fiera, valorosa, ardita nell'affrontare i pericoli e le pugne più che a muliebre costume non si convenga; una Bradamante, una Clorinda, una guerriera medievale, armata di tutte armi e adorna di tutte le virtù. Dall'altro lato sta *Zoraide*, la fanciulla di sangue reale, che per seguire l'uomo del suo cuore, abbandonò il padre, la patria ed il regno, andò con lui raminga e fuggiasca per ignote contrade, molle, carezzosa, facile ad abbandonarsi ai sogni della innamorata fantasia, gelosa e confidente, timida e altera, obbediente alla voce del suo signore, orgogliosa d'avergli dato nel piccolo *Gaddo* un pegno dell'amor suo, e un erede del nome glorioso.

Quando le due donne si trovano a fronte, l'antagonismo fra que' due caratteri così dissimili e diversi, e il contrasto fra quelle due situazioni

così identiche, eppur così opposte, talchè il trionfo dell' una induce necessariamente la ruina dell'altra, scoppia tutto ad un tratto implacabile, violento, ardentissimo.

Il *Conte Glauco* non sa scegliere fra le due spose che hanno uguali diritti alla sua riconoscenza e al suo affetto. Forse nel segreto del suo cuore inchina più volentieri verso la bella e voluttuosa figliuola dell'Emiro, che lo fè padre e lo salvò dalla morte e dalla schiavitù; ma lo trattiene la santità del giuramento che lo strinse alla valorosa *Fidalba,* la memoria della fedeltà di lei, la coscienza dell' omaggio di gratitudine dovuto ai sacrifizii cui ella corse incontro per amor del marito.

Scrutare, sotto la scorta d'un uomo di legge, quali motivi potrebbero farsi valere in giudizio per annullare uno de' due matrimonii, gli sembra probabilmente così indecoroso per la sua dignità, quanto penoso pel suo cuore, e sceglie di andarsene pellegrinando fino al trono del Pontefice per ottenere da lui il responso che detti norma alla sua decisione.

Le due donne frattanto, rimaste sole nel castello, ascoltano unicamente i consigli della passione che le agita, e comprendono che qualunque sia la sentenza del sommo Gerarca, ella sarà certo sentenza di morte per l'una o per l'altra di loro. Nè da così truci propositi le dissuade l'annunzio

della misericordia papale che uguaglia e riconosce i loro diritti; talchè unanimemente risolvono di affidare alla sorte la soluzione del problema, e giuocano in una partita di dadi la vita e la felicità.

Glauco che ritorna da Roma, giunge appena in tempo per raccogliere l'estremo sospiro della infelice *Zoraide;* la quale, benchè vincitrice, s'immola volontariamente e muore di veleno.

Certo la situazione è difficile e strana, e la leggenda configurata in siffatta guisa, rischia di trovare men benevole orecchie nel pubblico poco avvezzo a sì nuove avventure.

Ma il dramma c'è senza dubbio, la passione che tutto agita e incende non manca a quelle scene inspirate al soffio della più alta poesia; la varietà de'caratteri, l'eleganza della forma, la dignità del verso sempre armonioso e sonante, la rapidità dell'azione, l'interesse che sorge dalla stranezza stessa dei casi e dalla qualità dei personaggi, fanno facilmente dimenticare quel che c'è di pericoloso, di incomprensibile, di bizzarro nella leggenda.

Più grave minaccia all'esito lieto del nuovo dramma del Marenco viene dalla scenica nullità della figura di *Glauco.* I caratteri incerti, molli, indecisi, fiacchi e scoloriti come quello del *Conte d'Aquilano,* che non ha nè la forza di serbarsi buono, nè l'energia di dichiararsi tristo, nè il coraggio di seguire gl'impulsi del cuore, nè la

virtù di piegare la testa ai consigli della ragione, fanno quasi sempre poca fortuna in teatro. Il pubblico piglia a noia coteste vanità che paion persona; e si lascerebbe andare a fare un brutto saluto a quel *bel giovane*, che si contenta d'essere adorato da due belle donne senza aver tanto fiato da scegliere fra loro, se a lui non facesse schermo il chiaro e simpatico nome di Leopoldo Marenco.

E cotesto pericolo è reso più grave dalla struttura de' primi tre atti, in cui – per le necessità dell'intreccio – le due donne, nel carattere e nella situazione delle quali risiede unicamente l'interesse drammatico, non s'incontrano e non si urtano mai di fronte, ma si succedono una all'altra le scene fra *Glauco* e *Fidalba* e tra *Zoraide* e *Glauco*, vale a dire tra un personaggio nullo e scolorito, e un personaggio appassionato ed energico.

Comunque sia, i versi di Leopoldo Marenco, musica degna di ben temperate orecchie, strapparono l'applauso a' più difficili e più arcigni ascoltatori, e il *Conte Glauco* ebbe il saluto e la lode del pubblico fiorentino nella persona del suo gentile poeta.

Quanto alla sventurata *Zoraide* che fece miracoli, proprio miracoli, d'amore e di abnegazione per opera e virtù di quella maga che è l'Adelaide Tessero, essa conquistò in un attimo tutte le simpatie e tutti gli affetti dell'uditorio, che proruppe spesso nei più fragorosi e più sinceri evviva al suo nome.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO

Questione internazionale — *Roma vinta*, tragedia in cinque atti, in versi, scritta in francese dal signor Alessandro Parodi, e tradotta in italiano dal signor Ippolito Tito d'Aste.

8 Gennaio 1877.

Ho letto or sono pochi momenti, nella *Nazione* di stamani, una lettera che il signor Alessandro Parodi, autore della *Rome vaincue*, ha diretto da Parigi al cavalier Cesare Rossi, per ringraziarlo dell'impegno con cui è riuscito *a fare applaudire il lavoro d'uno scrittore tanto malmenato dalla stampa italiana.*

Malmenato mi pare una parola un po' grossa!... Forse alcuno dei critici italiani non ha potuto o voluto accettare senza discussione la sentenza che attribuiva l'immortalità al signor Parodi sempre vivo; ma non è men vero che l'autore della *Roma vinta* ha trovato anche fra noi strenui difensori e laudatori non parchi; e la sua accusa, lanciata in pieno contro la *stampa italiana*, suona ingiusta per tutti, severa per molti.

Confesso però ch'ella mi ha consolato! Ella dimostra che il signor Parodi, diventato francese in tante cose, è rimasto italiano almeno nella grande opinione che ha di sè stesso e delle opere sue; talchè gli sembra atroce ingiuria l'onesta titubanza che mi trattiene dal proclamarlo poeta sovrano per un primo lavoro non del tutto indegno di lode.

Ho detto: un primo lavoro, perchè per me, vecchio ostinato e impenitente, il suo *Ulm il Parricida* non conta; e non saprei, neanco dopo il modesto trionfo riportato a Parigi alle *matinées de M. Ballande*, acconciarmi a tenerlo per un'opera sempre viva.

Abbiamo dunque un altro autore che imprecherà contro l'ingiustizia e contro la cieca imbecillità del secolo, perchè non premia coi più grandi e coi men contrastati onori una sua tragedia in cinque atti ed in versi alessandrini!... Secolo ingrato!...

Pel secolo nostro, però, sarà gran ventura poter giungere tranquillamente alla fine del centennio non ostante gli sdegni de' poeti a cui rifiuta l'alloro.... ma che avverrà di me, povero derelitto, macchiato della medesima pece, ed esposto alle ire degli autori che si stimano *malmenati*, sol che all'incenso bruciato sotto le loro olimpiche nari io mesca il fumo d'un granellino di elleboro!...

Eppure c'è qualche cosa in me che non con-

sente l'*irrazionabile ossequio* per quei cinque atti di tragedia romanamente francese, che non mi permette l'elogio senza la critica, per quel lavoro ricco – a mio credere – di grandi pregi e povero per grandi difetti.

Roma vinta è un titolo molto ambizioso.... e molto promettente. Quel popolo d'eroi, che uscito dagli angusti confini del Lazio stese il suo dominio sul mondo, fu certo non meno grande nell'avversa che nella lieta fortuna; nè senza questo sarebbe possibile spiegare Coclite dopo Porsenna, Cammillo dopo Brenno, Benevento dopo Eraclèa e Zama dopo Canne. *Roma vinta* promette lo spettacolo del valore oppresso ma non domo, dell' orgoglio fiaccato ma non distrutto, della fede scossa ma non perduta, dell' entusiasmo succeduto allo scoraggiamento, dell' amor di patria sublimato dalla sventura....

Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu ?...

Che vediamo noi ne' cinque atti della tragedia del signor Parodi ?... Seguitiamone passo a passo lo sviluppo.

L' infausta nuova della sconfitta di Canne ha gettato in Roma la costernazione e lo spavento. I vecchi atterriti percorrono le vie e fanno rimbombare i delubri del noto grido: *Annibal ad portas!...* Le vergini e le matrone assiepano i templi, circondano gli altari, e cercano placare

con sacrifizi e con lacrime lo sdegno degli Dei. Per tutto è terrore, imprecazione, lamento. Sola la voce di *Fabio Massimo* si leva a inspirare ai vinti rassegnazione e coraggio. Scosso dai rimproveri di lui, il Senato rompe i vilissimi indugi e si aduna per provvedere alle sorti della patria, e per ascoltare dalla viva voce di *Lentulo* il racconto della rotta terribile che mette Roma all'ultima ruina. I Decemviri, consultato l'oracolo, fan noto ai padri coscritti quello che la pubblica voce ha già annunziato pe' trivii, quello che il pontefice *Lucio* ha già appreso dal volo de' sacri augelli. Una colpa ha suscitato l'ira degli Dei, un sacrilegio ha profanato la eterna città.

> .... Le *vergin* fatali han *questa notte*
> Senza la fiamma il tripode lasciato;

il tripode, si deve intendere, di Vesta custode e altrice della grandezza di Roma.

Questa notte veramente è un po' tardi, e gli Dei hanno avuto torto di punire in anticipazione un delitto senza dubbio posteriore alla pena. Ma a parte questo leggiero anacronismo – che però non è il solo di tutta la tragedia, come vedremo più innanzi – il quadro dello sgomento di Roma è ben fatto, è tracciato con mano secura, e dispone convenientemente l'animo degli spettatori alla speranza di vedere gl'immani sforzi che la città, rianimata dalla generosa parola di *Fabio*

Massimo, farà per opporsi alla temuta invasione del vincitore.

Roma è entrata in iscena al momento in cui calava il sipario sulla fine del primo atto: e al lampo d'ira che le sfavilla dagli occhi, alla maestà dell'incesso, alla dignità dell'atteggiamento, tutti hanno riconosciuto la regina del mondo contristata da un lutto recente, supplice in vista, ma pur sempre capace di grandi risoluzioni, di eroici sacrifizii, per riconquistare la perduta sovranità.

Ahimè, Roma non ricomparisce più mai!... Prostrata nel suo dolore, avvilita dalla sua disfatta, colpita d'insania per l'onta sofferta, Roma si è ritirata tra le quinte; e piange, e prega, e commette la tutela dei suoi destini nelle mani pure del gran Sacerdote, aspettando che Vesta placata salvi con un miracolo il Palladio pericolante.

Fabio Massimo, dato giù il primo bollore dell'indignazione e calmato l'impeto degli spiriti bellicosi, si è dato anco lui alla devozione; e nell'atrio del tempio di Vesta agita col poeta *Ennio* i più sottili problemi di casuistica, e fa della politica teologica o della teologia politica ad uso dei generali in ritiro.

Ennio, che nella sua qualità di neo-greco e di poeta è un tantino libero pensatore, si permette opinare contro la necessità di seppellir viva

una verginella che ruppe l'incomodo voto di castità giurato alla inesorabile Vesta; e non è niente affatto persuaso che l'inumano sacrifizio basti da sè solo a ricondurre la vittoria intorno alle aquile romane. *Fabio Massimo* invece pensa, come un buon credente, che gli Dei hanno sempre ragione; e stima, come un buon diplomatico, che a ogni modo la punizione della Vestale rimetterà la fiducia e il coraggio nel popolo avvilito che ci crede. Una vestale più, una meno, poco monta, se il suo sacrifizio può riuscire utile alla patria!...

Ma per raggiungere cotesto scopo, è mestieri investigare le ascose latèbre del delitto, scuoprire la colpevole e punirla. È questo l'ufficio che incombe al Pontefice *Lucio,* al quale *Fabio Massimo* si aggiunge compagno nell' istruzione del processo, come un uomo che in simili circostanze non ha niente altro di meglio da fare.

I due, riuniti nell'intento comune, interrogano il custode del tempio di Vesta, un vecchio destinato a' più umili servigi, *Vestaepor,*

Gallo uno schiavo che di senno è privo,

il quale però ne ha tanto ancora, del senno, da rivendere tutti e due insieme: il Pontefice e il duce che lo tengono a vile. Egli conosce appuntino gli arcani amori di *Opimia* con *Lentulo;* e sa per quale soave oblio di sè stessa la innamorata Vestale ha rotto i voti che la legavano alla

Dea. Altro che la sacra fiamma spenta la notte innanzi!... Cotesto è un peccato veniale tutto recente, che non ha nulla che fare colla sconfitta di Canne, come capisce bene chiunque sappia fare sulle dita il conto delle date. C'è un sacrilegio di mezzo, un sacrilegio più antico; c'è una tresca delittuosa fra una sacerdotessa e un guerriero.... talchè i delitti veramente son due, e non val la pena occuparsi del secondo più lieve, che rimarrà sempre nascosto nel mistero, quando c'è il primo più grave che importerebbe sollecitamente scoprire.

Ma *Vestaepor* non presterà la mano a cotesta indagine. *Vestaepor* è un Gallo, è un guerriero ridotto in servitù dalle vittorie de' Romani; egli ha due figli nelle schiere trionfatrici di Annibale, odia Roma con tutte le potenze dell'anima sua; e benchè non creda punto agli Dei dell'Olimpo romano, e abbia fede soltanto nelle spade de' Galli e nelle freccie de' Numidi, pure, per tuziorismo, pensa che non sarà male tener vivo lo sdegno di Vesta col sottrarre la colpevole sacerdotessa alla vendetta del Pontefice. Un gran popolo, un gran generale, ripongono la salute della patria nell'espiazione di quella scusabilissima colpa?... È dunque provvido consiglio pel nemico di quel gran popolo, per lo schiavo di quel gran generale, impedire ad ogni costo siffatta espiazione.

Ed ecco che nella tragedia del signor Parodi,

invece di *Roma vinta*, che è sparita affatto dalla scena, entra un nuovo personaggio, la *Gallia vincitrice,* che dopo aver riportato un primo trionfo sul terreno delle battaglie, si prepara a riportarne un altro sul terreno della religione.

Morrà, o sarà salvata la bella *Opimia,* violata vestale, ancora ignota alla punitrice giustizia sacerdotale?... Qui sta tutto il dramma, che abbandonata la storia, procede libero da ogni impaccio per la via della passione e dell' interesse.

Il Pontefice *Lucio* interroga scaltramente le vergini di Vesta, e strappa alla infelice *Opimia* la confessione della sua colpa col solito strattagemma dell'annuncio improvviso e bugiardo della morte di *Lentulo.* Furberia pretina, usata e abusata le centomila volte in teatro e fuori, prima e dopo della rotta di Canne; ma furberia molto strana e veramente inesplicabile in cotesto caso, dacchè non si capisce punto come il Pontefice *Lucio* potesse indovinare che *Lentulo,* il tribuno superstite alla micidiale battaglia perduta dai Romani, era appunto colui al cui nome doveva prorompere il grido rivelatore della verginella tradita!

Forse gli aveva appreso quel nome

.... degli augelli, auspici (!) sacri, il volo....

ma allora gli *Augelli* che avean già rivelato e il sacrilegio e uno de' due sacrileghi, avrebbero

fatta una cosa veramente *sacra* a spifferare addirittura anche l'altro nome.

E vedete caso ancora più strano! Le leggi di Numa, citate poco prima da *Fabio Massimo* al miscredente orecchio di *Ennio*, dannavano a morte così la Vestale infedele ai suoi voti, come il complice di lei nel sacrilegio; ma il pontefice cui pare fosse noto il nome di *Lentulo*, e che dal grido di *Opimia* aveva insieme certezza della colpa della Vestale e di quella del tribuno, non pensa nemmeno un istante che la legge è uguale per tutti; non crede che la espiazione, per esser completa, debba colpire il soldato insieme alla fanciulla; e dimentico de' suoi doveri, si ostina a chiedere soltanto la morte di *Opimia*, lasciando *Lentulo* impunito e libero di vagare a sua posta per le vie di Roma.

Opimia è nepote a *Fabio Massimo*, che l'ebbe sempre in conto di figlia carissima; ed ha per avola la vecchia *Postumia*, della gente Scaura, povera cieca, grave d'anni e di sventure, che su quel capo diletto raccolse tutto il tesoro delle sue tenerezze. Ella ignora tuttavia quale tempesta si addensi intorno ai biondi capelli della misera sacerdotessa, tempesta che forse potrebbe essere allontanata mercè l'utile odio di *Vestaepor* congiurante ai danni di Roma.

Come *Fabio Massimo* aveva preso a prestito dal Pontefice *Lucio* la sua dottrina teologica, così

il Pontefice *Lucio* aveva imparata da *Fabio Massimo* la prudente virtù del temporeggiare, e una volta scoperto il delitto e conosciuti i delinquenti, aveva preso tanto spazio a riflettere quanto era più che sufficiente, alle vittime designate, per sottrarsi all' estremo supplizio.

Auspice *Vestaepor* - che sfidando gli sdegni del pazientissimo Pontefice è sempre custode del tempio - *Lentulo*, sulle cui passeggiate tutti chiudono un occhio, rivede *Opimia* e lei riluttante induce a fuggire per un sotterraneo aperto dietro al delubro di Vesta. Ben giunge *Lucio* al momento della fuga, e riconosce da lungi gli amanti fuggitivi; ma *Vestaepor* chiude sovr' essi la pesante porta di bronzo, e non cede alle minaccie del sacerdote; anzi per meglio irridere a' costui sdegni, getta sotto i suoi occhi la chiave nel pozzo scavato sotto le ombre del sacro bosco.

Però la coscienza ha fatto sentire la sua voce nel cuore di *Opimia;* il rimorso le è stato compagno inseparabile nella fuga. Sacerdotessa, ella ha compreso la necessità di espiare la sua colpa; nata dai Fabii, ella ha sentito di saper morire; romana, ella raccapricciò pensando che la propria salvezza compromette le sorti di Roma;... e torna, abbandonando l' amante, che pur la segue da lontano, a gettarsi a' piedi del pontefice per confessare il suo delitto, per offrirsi in olocausto agli Dei tutelari della gloria romana.

Postumia incontra la nepote adorata quando già il nero velo dell'infamia fu steso sul capo di lei e si frappone tra la fresca gota della fanciulla e il bacio dell'avola cieca. La disperazione della povera vecchia è veramente drammatica, è dipinta a stupendi colori, e dà luogo alle migliori scene della tragedia la quale volge, com'è naturale, rapidamente alla catastrofe.

Nè preghi, nè pianti bastano a piegare il Pontefice, nè a far cessare l'impero della legge. *Opimia* ha da morire; *Lentulo* che è tornato con lei, ha avuto la prudenza di non seguirla fino al tempio, e non sa trovare in difesa dell'amata donna neppure una parola, neppure un gesto. Fra tutti quei romani di cartapesta che nella sventura e nella ruina della patria si gingillano colle mani alla cintola, romanamente neghittosi e vigliacchi, aspettando salute dai miracoli di Vesta, *Lentulo* è la figura più scialba, più sfiaccolata, più nulla. Sopravvissuto a Canne, corse a Roma, col *brando* insanguinato e nudo nelle mani; fece in Senato il suo bravo *récit de Théramène*, andò gridando vendetta per tutti i crocicchi delle vie con quell'ammazzagatti sguainato e luccicante, e sempre gridando vendetta e minacciando uomini e Dei, arriva fino all'ultimo atto senza cavare un ragno da un buco!...

E giunge al *Campo scellerato* proprio all'istante in cui la povera Vestale sta per discendere nella

tomba, ove la legge la condanna ad esser sepolta viva....

E giunge gridando, in una lingua romana che Dio nella sua infinita misericordia vorrà perdonare al traduttore Ippolito Tito D'Aste, giunge gridando:

. . . . Datemi *piazza!*

e col solito *brando* nelle mani, e col solito grido di *vendetta* sulle labbra per.... udire l'ultima predica del sacerdote, e per tentare un serotino suicidio. Ma cotesto Quirite non è della razza dei Catoni! *Fabio Massimo*, che ha dimenticato anco lui la legge contro i sacrileghi, o che la rammenta soltanto per quel che riguarda le donne, arresta il *brando di Lentulo*, e grida al tribuno:

. . . . . . Dritto a un' inutil morte
No, tu non hai . . . . . .

E *Lentulo* si rassegna alla vita; che in verità, a giudicarne dal campione esposto nella tragedia, non sarà più *utile* della morte.

Opimia sola è sacrificata, ma la pietà dell'avola la salva dagli orrori della lunga agonia. Con un pugnale a lei pôrto dal gran *Fabio*, cercando a tastoni il luogo ove batte il cuore della fanciulla, *Postumia* trafigge la Vestale, e abbandona alla vendetta dei sacerdoti un esangue cadavere, che essi chiudono nel sepolcro, sulla cui pietra va-

cilla e trabocca la sventuratissima vecchia, gridando alla povera morta:

. . . . Olimpia.... oh! sola
Fra i carnefici tuoi deh! non lasciarmi!...
Sono l'avola tua.... m'apri, o mia figlia!....

E questo è sublime.

Tutto il personaggio di *Postumia* è veramente inspirato al soffio della tragedia; tutte le scene a cui ella prende parte sono scene drammatiche, piene di alta passione e di vivo interesse. In quel carattere non c'è nulla di romano, come si suole intendere nella convenzione scenica; ma c'è l'umanità tutta intera, e la passione umana suona, vibra, rugge, prorompe dalle labbra della povera cieca.

E in ogni caso non sarebbe onesto rimproverare la mancanza di *romanità* a quella sventuratissima donna, quando tutti i romani della tragedia: - e *Lentulo*, e *Fabio Massimo*, e *Metello* il decemviro, e *Furio Filo* il pretore – sono così vuoti fantasmi, così vane ombre di cittadino, toghe svolazzanti per la scena, senza Romano e senz'uomo sotto le pieghe!...

Compiuto il sacrifizio di *Opimia*, si odono squillare le trombe alle porte della città. Sono le legioni che tornano da Canne.... Roma è salva.... Annibale si è ritirato verso Capua.... il miracolo è fatto!... Oh prodigio!...

Solamente, anco questa volta, Vesta ha avuto troppa furia, e ha fatto la grazia prima della *cerimonia.* La ritirata di Annibale ha evidentemente preceduto di qualche giorno la morte della Vestale. Vesta è una Dea che non paga in sabato.... paga in lunedì!...

Tiriamo le somme. *Roma vinta* è un titolo nudo, senz'opera. La tragedia del signor Parodi agita sulle scene un semplice episodio della vita romana, l'episodio stesso che lo Spontini mise in musica sul libretto del Jouy, che il Mercadante riprese più tardi e vestì delle sue elette melodie, che Luigi Marchionni portò per ultimo sul teatro drammatico col titolo: *La Vestale al Campo scellerato.*

Quel tanto di nuovo, che il signor Parodi ha introdotto nella vecchia carcassa del dramma, è veramente buono, è assai originale, è in tutto degno di lode. I caratteri di *Postumia* e di *Vestaepor* sono tracciati largamente, con audace fortuna indotti nell' intreccio, pennelleggiati con maestria, e parlanti un linguaggio alto, poetico, e tragicamente magniloquente. C'è in tutti i cinque atti un interesse pieno di emozione, c'è una passione ardentissima in tutte le scene, e c' è nella tragedia una sapiente distribuzione di parti, un effetto cavato con grande sagacità dalle situazioni.

E questo basta perchè il signor Parodi abbia

l'applauso del pubblico.... Quanto alla lode della critica è un altro paio di maniche.

Finchè la storia romana si studierà nella prosa di Tito Livio, ho paura che troveranno poco credito i versi del signor Parodi, quaggiù fra noi, che siam pur sempre tanto vicini a Roma.

Ma neanco in Francia que'cinque atti avrebbero trovato sì benevolo orecchio, se al novero dei personaggi della tragedia non fosse stato aggiunto il gallo *Vestaepor*, profeta antico di future vittorie, gloriosa incarnazione della rivincita di là da venire, stupenda figura di precursore de' tempi che si stan preparando, estraneo al dramma ma necessario al successo. Quel Gallo, che ha un piede sul quinto secolo avanti Cristo e uno sul diciannovesimo secolo dell'èra volgare, non mosse da Canne per finire a Zama, ma si partì da Sédan per correre da un lato fino all'Allia, dall'altro fino al Reno.... I suoi nemici non sono i Romani!

CAPITOLO DECIMOTTAVO

Tragedia in prosa!... — *Il Carmagnola*, dramma tragico in cinque atti, del signor CARLO AZZI — *Loiola*, dramma storico in quattro atti, del signor avv. STEFANO INTERDONATO — *Gabriella*, dramma in cinque atti, del signor marchese GIOACHINO NAPOLEONE PEPOLI — *Michelangiolo Buonarroti*, dramma storico in cinque quadri, del signor GAETANO GATTINELLI — *Congiura di tiranni*, tragedia in cinque atti e un prologo, del signor GIULIO TOZZONI — *Virtù d'amore*, tragedia civile in tre atti, con prologo, del signor CARLO MAGNICO — *Wiera Sassulitsch*, dramma tragico in quattro atti, del signor BENEDETTO PRADO — *Niccolò Machiavelli*, dramma storico in cinque atti e due parti, del signor EMILIO MARENCO.

Melpomene è proprio ridotta al lumicino; non incede più superba e dignitosa sul teatro, ma si trascina faticosamente per le *Arene* reggendosi a mala pena sulle gruccie... non veste il peplo e la stola; ma si cuopre alla meglio con un cencio di zimarra, o con un vecchio *scialle* moderno... non parla più; ma balbetta! Tanto è vero che si esprime in prosa... in prosa pedestre; come una massaia; e ripete nel nuovo linguaggio

inonorato e disarmonico perfino le terribili e compassionevoli istorie che altra volta narrò in versi magniloquenti!...

Proprio ci si vede che la morte è vicina!...

5 Febbraio 1874.

Colui che consigliò al signor Carlo Azzi di rifare in prosa il *Carmagnola*, già fatto in versi da Alessandro Manzoni, dovette essere un suo nemico intimo che gli voleva un mondo di male. Cotesti tentativi, rare volte fortunati, possono tutto al più recare qualche meschino vanto di inutile imitazione, o qualche pallida glorïola di ingegnosa parafrasi, ma non arrivano mai alle proporzioni di un'opera che riveli il carattere individuale e proprio dell'autore. Uno stucchinaio che modelli in gesso una statuina del *David*, potrebbe essere un giovinotto pieno d'ingegno, ma stenterebbe a provocare altro che un sorriso di compassione sulle labbra di quelli che hanno veduto e ammirato il colosso di marmo del gran Michelangiolo.

Forse il signor Carlo Azzi, già noto per un infelicissimo lavoro sul *Giusti e la Satira politica,* volle provare al pubblico fiorentino che il vento de'fischi, per furibondo che sia, non spenge la fiammella dell'arte nelle anime innamorate del bello; e argomentò di provare coi fatti che lo

studio coscienzioso, la volontà perseverante, la diuturna ricerca de' modelli eccellenti, possono superare molti ostacoli, vincere molte difficoltà e muovere di gran pesi. E il suo *Carmagnola* non lascia dubbio intorno a quelle verità degne di vangelo. Ci si vede che il diligente scrittore ha rovistato, senza paura di polvere, un gran numero di volumi consacrati alla storia; ci si legge che è animato da un affetto svisceratissimo pel suo eroe, assai più infelice che reo; ci s' intende che è giunto a farsi una idea chiara, netta, adeguata del carattere del *Carmagnola*, dell' indole dei suoi tempi, della strana varietà delle sue fortunose vicende; ci si nota un gran progresso nella pittura de' personaggi, nella condotta dell'azione, nella pratica di questa lingua ribelle che stanca la pazienza delle menti più vigorose.... Resta il dramma.... e il dramma per ora non c'è, chè il *Carmagnola* del signor Azzi non va più in là di quelle solite filastrocche di quadri storici tenute insieme non già dal filo di un intreccio drammatico, ma dal nesso cronologico tutto proprio d'una biografia. Pure sarebbe ingiustizia negare a cotesti *quadri* un certo vanto di effetto scenico, una certa potenza di suscitare negli spettatori la passione, l'emozione e l' interesse; e come corollario di cotesta conclusione, non è lecito disconoscere nel signor Azzi una tal quale attitudine a fare dei drammi

tutte le volte che gli riesca d'immaginare un'azione e d'inventare una favola. La stoffa c'è, manca il modello per tagliarci dentro un *costume* teatrale.

Intanto, se il plauso di cui gli fu largo il pubblico del Teatro Nuovo, non può bastare a conferire al signor Azzi il titolo ambito di drammaturgo, basta almeno a dar premio condegno al garbato scrittore che pe' nuovi pregi della lingua e dello stile, per l'intuizione de' caratteri, e pe' tentativi d'intreccio, mostrò aver fatto tesoro della severa lezione avuta altra volta dopo la rappresentazione del *Giusti*. Quella solenne caduta e questo modesto trionfo serviranno ambedue a incamminarlo sulla buona strada, e a questa stregua gli applausi d'oggi varranno quanto i fischi di ieri, e conteranno come augurio e speranza delle fortune di domani.

23 Novembre 1874.

Due anni addietro, l'autore del *Lojola* - e di altre molte produzioni teatrali che ci occuperanno più tardi, procedendo innanzi nelle pagine di questo lavoro - s'era provato a conquistare le buone grazie del pubblico con un dramma che ebbe vita breve e sventurata, quanto l'eroina che gli dava il suo nome.

E l'appendice drammatica della *Nazione* non trascurò di cantar l'epicedio della povera *Nella*,

peccatrice sventurata e gemebonda che aveva inspirato e commosso la fantasia del signor Salvatore Interdonato.

Nella – diceva allora la Rassegna – è una *Violetta* appassita, una *Diana de Lys* da mercato, una *Susanna d'Ange* del *demi-quart de monde*, è una delle solite cortigiane immiserite, di cui il teatro moderno tentava pochi anni fa un'impossibile riabilitazione. Ci fu un momento in cui tutti gli autori novellini, correndo col cervello a ciabatta sulle tracce di Alessandro Dumas, senza aver le sue gambe, nè la sua conoscenza delle leggi dell'equilibrio, sognarono la parte di Redentori delle Maddalene più o meno penitenti, e spinsero sulla scena una lunga processione di donne lagrimose, asmatiche, tubercolotiche, affamate, che sputavano un'ala di polmone per persuadere il pubblico che non era giusto di lasciarle morire sotto il peso del disprezzo e della indifferenza della società.

Povera società!... Quante insolenze ha dovuto sopportare in pena della sua ostinazione nello stimare soltanto le donne oneste!... Come l'hanno schiaffeggiata i drammaturghi moralisti, evangelizzatori della nuova dottrina, per punirla del suo peccato di non portare in trionfo il vizio moribondo!...

Eppure il pubblico non si è ancora corretto, e la povera *Nella* è morta portando seco nel

sepolcro il compianto del solo signor Interdonato, che aveva viscere di padre per lei!

Potenza arcana del numero cabalistico!... Quando Ignazio di Lojola aprì gli occhi per la prima volta alla luce del mondo, erano passati cinque volte *tre* secoli dalla Salutifera Incarnazione; quand'ei vestì le brillanti assise di paggio alla Corte di Ferdinando di Castiglia, la sua età giungeva appena a cinque volte *tre* anni; e cinque volte *tre* anni più tardi una palla di moschetto lo feriva in una gamba al memorabile assedio di Pamplona; e *tre* anni andò romeando pel sacro suolo di Palestina; e tornato in patria, tutto vergognoso della sua ignoranza, da cavaliere si fe' scolaro a *trentatrè* anni, e per *tre* anni studiò a Barcellona, ad Alcala, a Salamanca (*tre* famose Università del suo paese), finchè, emigrato a Parigi, in due volte *tre* anni compì il corso de'suoi studi nei *tre* rami dello scibile, Filologia, Filosofia e Teologia, e i dottori della Sorbona aggiunsero l'appellativo di *maître-ès-art* al suo nome e al suo cognome.... di *tre* sillabe ciascuno. A'suoi vasti progetti di religioso apostolato associò da principio *tre* fidati compagni, che aumentarono poi fino a *tre* volte *tre* quando il pontefice Paolo *terzo* rivestì della sua approvazione gli Statuti del nuovo ordine religioso. Visse esattamente due volte *trentatrè* anni.... e, *trecentotrentatrè* anni dopo la fondazione della Compagnia di Gesù, il

signor Stefano Interdonato gli fece l'onore di sceglierlo a protagonista di un dramma che avrebbe dovuto avere *tre* rappresentazioni.... se non gli fosse toccata la disgrazia di cascare alla prima!...

Eppure chi sentenziasse così addirittura che il lavoro del giovine scrittore siciliano ha proprio addosso tutti e sette i peccati mortali che mandano all'inferno un'opera d'arte, non potrebbe aspirare al vanto di critico imparziale e coscienzioso. Non c'è nulla in quel dramma che possa urtare il sistema nervoso del pubblico sonnecchiante in platea: nè soverchi ardimenti, nè passioni tumultuose, nè paradossi brillanti, nè evidenti anacronismi, nè inverosimiglianze patenti; nulla che offenda il gusto artistico degli spettatori *emunctae naris;* nulla che turbi la paurosa coscienza e netta de' cristianelli timorati; nulla che faccia arrossire la pudibonda guancia delle ragazze da marito, o che susciti men confessabili pensieri nella mente de' collegiali in vacanza. Egli è invece un tentativo prudente di commemorazione biografica; un'opera modesta, tranquilla e dubitosa, osservante dei comandamenti di Dio e de' precetti della Chiesa, liscia come un pallottolaio, diritta come una strada maestra, e uniformemente bigia come una giornata di nebbia. In quei quattro atti poverini poverini c'è la sua brava esposizione, chiara come un bicchier d'acqua; c'è uno scampolo d'intreccio ben mi-

surato, nè troppo nè poco; ci sono tre o quattro situazioni viste, riviste e approvate per copia conforme *che collazionata concorda;* c'è la sua scena di delirio obbligatorio, l'inevitabile giuramento, il classico vaticinio, il quadro finale, e la catastrofe con *a solo* e cori.... tutto in ordine, tutto in regola, tutto al suo posto, coi pezzi numerati, come una macchina da cucire, sistema americano perfezionato.

C'è da scommettere che se il *Lojola* del signor Interdonato avesse avuto de' grandi difetti, con le circostanze attenuanti di pochi pregi innegabili e spiccati - un po' d'originalità, un po' di vigore, un andamento arruffato ma energico, una passione sbrigliata ma sincera e comunicativa, uno stile scorretto ma immaginoso - forse e senza forse avrebbe trionfato della freddezza del pubblico, e sarebbe arrivato in fondo con sorti più liete.

Ma scolorito a quel modo, e piccino, e pusillo, il dramma parve troppo povera cosa di fronte alla grandezza del soggetto; l'aspettativa di forti emozioni soffocò la manifestazione de' piccoli affetti nascenti, e l'entusiasmo rimase a mezza strada, come uno starnuto che vi brulicasse pel naso una mezz'ora, facendovi soffrire le pene dell'inferno, per risolversi in uno sbadiglio corto corto, o in un nodo di tosse cavallina.

Al primo atto, per dire le cose come stanno, m'ero lasciato andare a sperare un mondo di

belle cose. Quel *Don Ignazio* elegante, poetico, donnaiuolo, prodigo del cuore e della borsa, motteggiatore, sfacciatello, e un tantino sboccato; ma di quando in quando sorpreso da qualche capogiro di misticismo, da qualche vapore di zelo religioso, volubile e leggiero negli affetti, ma saldo come una sbarra d'acciaio ne'principii, mi pareva disegnato bene, intonato a garbo, messo lì con un'arte e una furberia da fare onore a un drammaturgo provetto. Il prode cavaliere cingeva al fianco la spada di capitano delle guardie, e a suo tempo la sapeva anco maneggiare, ma aveva una certa idea vaga che i trionfi della forza durano poco e non lasciano nulla di compiuto, di duraturo, di fecondo. Soggiogare i nemici, ottima cosa; ma i nemici soggiogati stanno sempre contro di te col pensiero della vendetta, col palpito dell'odio. Bada di tener loro le mani legate, o un giorno o l'altro, quando tu avrai la spada nel fodero e l'occhio rivolto altrove, ti salteranno addosso e piglieranno la rivincita! Ma prova un po' a signoreggiare l'anima del nemico tuo, impadronisciti con un po' di destrezza della sua mente, della sua volontà, della sua intelligenza, e piano piano annienta in lui le sue proprie facoltà, avvezzalo a pensare col tuo criterio, a ragionare colla tua logica, a volere col tuo cervello, e poi curvalo, schiaccialo, rompilo al giogo, che il poverino non si accorgerà nem-

meno della sua schiavitù. Conquistate i cuori, o reggitori di popoli, conquistate i cuori, imitate l'esempio di *Don Ignazio* che innamora tutte le donne, fanciulle e maritate: *Carmen* figliuola di *Don Ercole di Lugar* e *Maria* moglie del *Duca di Sandoval*.... conquistate i cuori.... e i corpi, naturalmente, verranno da sè, sempre ad esempio di ciò che avviene a *Don Ignazio*, che ha assicurato un erede al glorioso stipite dei Sandoval, e anticipato un figliuolo al futuro marito di *Carmen*.

Il ritratto era somigliante, pieno di colorito e di vita. L'uomo grande, che sognava sempre il più gran resultato coi più piccoli mezzi, che anelava al dominio delle anime per imperare sui popoli e sulle nazioni, conquistatore alla maniera del Cristo e di Maometto, traspariva sotto la buccia dorata dello spagnuolo cortigiano del sedicesimo secolo, ricco d'ingegno e povero di lettere, facile agli entusiasmi e restìo alle riforme, poeta e soldato, immaginoso con un granello di pazzia, prode nell'armi con una sfumatura di cavaliere errante, pieno di bollori, di ardori, di slanci, ai quali le condizioni de' tempi e il regime politico del paese non consentivano altro sfogo che nella milizia, nella religione.... e nell'amore.

La dolce speranza m'era durata viva fino alla prima metà del secondo atto, tra le vicende del-

l'assedio di Pamplona; dove *Maria,* fuggitiva dalla casa del marito, è venuta a pigliar la sua parte de' pericoli che circondano l'amante. Il carattere dell'eroe si manteneva intero e nettamente disegnato. Quella sottigliezza un po' sofistica di discussione coi cittadini che vengono a consigliare la resa, quella superba umiltà, quella violenza dissimulata sotto le larve della dolcezza – e dissimulata in diverse forme secondo la qualità delle persone: spicciativa e quasi beffarda coi servi, insinuante e quasi carezzosa col *corregidore* – danno veramente la storica fisonomia e la personalità psicologica del cavaliere biscaglino. Nè mi fecero troppo trista impressione quei certi accenni alle distinzioni gesuitiche, alle restrizioni mentali, all'interpretazione del giuramento.... anacronismi senza dubbio, ma anacronismi piccini, perdonabili, esplicabili in un'opera drammatica sempre compendiosa per natura e antitetica per forza. Capivo benissimo la necessità di accennare, magari prima del tempo, nel futuro fondatore della Compagnia di Gesù, le dottrine famose del giuramento coi sottintesi, del *perinde ac cadaver,* del *sint ut sunt aut non sint,* benchè la prima teoria appartenga al padre Sanchez, la seconda formula al Laynez, e la terza risposta al padre Ricci, che la pronunziò la bellezza di duecento trentaquattr'anni più tardi!...

Ma le ultime scene del secondo atto incomin-

ciarono a darmi delle inquietudini per l'avvenire. L'apparizione del *Duca di Sandoval* travestito da frate domenicano, la scena di lui coll'adultera moglie, il suo seguitare coll'occhio dalla finestra tutte le peripezie dell'assalto di Pamplona, fino a vedere per aria le *palle* che lasciano incolume l'odiato *Don Ignazio*, fino a distinguere le bianche piume del suo cimiero macchiate di sangue, e poi la ferita alla gamba, e la caduta da cavallo.... tutta cotesta era roba da melodramma, e da melodramma volgare, vecchio quanto l'invenzione della punta del naso, convenzionale, *effettista*, e strampalato senz'ombra di necessità.

E al terzo atto tutte le belle speranze erano ite in fumo. *Ignazio di Lojola* era rimpiccinito, franteso, ridotto alle proporzioni d'un bellimbusto storpiato che si fa frate per disperazione di poter più mai ballare un *fandango* e innamorare una *manola;* foggiato come un ambizioso meschino che muta indirizzo alla propria ambizione quando s'accorge che la prima carriera è finita, come un'anima riboccante di fiele che anela di vendicarsi su tutta l'umanità delle sventure, dei patimenti, delle disillusioni toccate.

E che ne aveva fatto, l'autore, di quella convinzione profonda, di quell'ascetismo invadente, di quel risveglio di misticismo allucinato, di quell'entusiasmo sempre cavalleresco, di quella

vocazione, avvertita allora per la prima volta, ma avvertita in buona fede, di fare argine allo spirito di libertà, e di combattere i nemici della Chiesa e gli avversarî di Roma? Perchè non mostrarci adesso il cavaliere sotto l'apostolo, come ci avea mostrato prima l'apostolo sotto il cavaliere? Eppure, sfuggito appena al pericolo della morte, *Ignazio* andrà pellegrinando al santuario di Nostra Donna di Mont-Serrat, e farà la *veglia delle armi*, e si sacrerà cavaliero di Maria Vergine, e monterà il suo cavallo di battaglia per provare ad un Moro irriverente, colla daga e col pugnale, colla mazza ferrata e colla pistola, che mentono per la gola quei cani rinnegati cui non ripugna elevar dubbi *sulla immutabile e perpetua verginità* della Madre di Cristo, sua dama e signora.

Non lo specchio rivelatore della perduta venustà delle forme, sibbene l'improvviso lampeggiare d'una luce divina (o creduta tale, che è precisamente lo stesso), scaturita dalle pagine delle *Vite de' Santi*, spinse *Ignazio di Lojola* sul cammino del nuovo apostolato; fu un fervore tutto spirituale ed ascetico quello che lo cacciò lontano da ogni cosa terrena, che lo fe' schivo d'ogni mondano affetto; e lo trasformò successivamente, quasi cieco che cerca brancolando il suo cammino, prima in romeo, poi in eremita, più tardi in discepolo della Sorbona, sincera-

mente umile, veramente devoto, tormentato dalla smania di ricondurre per forza gli spiriti traviati alla patria celeste.... con tutti i mezzi, con tutti gli espedienti, con tutte le violenze.

Febbre, pazzia, allucinazione, ma febbre di carità, pazzia sublime e generosa, allucinazione mistica pura d'ogni miscuglio terreno. *Ignazio* è un Don Chisciotte non immaginario, ma reale. Egli è alla religione quello che l'ingegnoso *hidalgo* della Mancia fu alla cavalleria. Pellegrino bizzarro, fanatico convinto, in preda alle visioni estatiche; ma ardito, perseverante, imperturbabile, fermo nei suoi divisamenti, cotesto pazzo ha assicurato la tiara sulla testa vacillante del pontefice, ha scosso dei troni, ha trucidato dei re, ha conquistato dei popoli; e utile o malefico, ha lasciato una traccia incancellabile nella storia. Le imprese di Cesare, la conquista di Maometto non hanno nulla di più meraviglioso della vita di *Lojola.*

Il dramma del signor Interdonato non dà una idea neppur lontana della subita trasformazione di quel carattere. Dal principio del terzo atto in giù, *Ignazio* è già un gesuita; e questo in fondo in fondo sarebbe poco male. Un altro anacronismo e nulla più. Il peggio è che la passione sparisce da quelle scene, e con la passione l'interesse, e con l'interesse l'attenzione degli spettatori. L'amore si spenge, e nulla si accende in luogo

di quella fiamma sopita; intendo nulla di operoso, di drammatico, di collegato all'azione. Il quarto atto ed ultimo si passa nella sotterranea cappella di Montmartre, dove *Ignazio* più vecchio di dieci anni raduna i suoi devoti cooperatori e si stringe con essi nel patto solenne. *Maria*, vedova e orbata del figlio adulterino, ci viene a morire, dopo un breve vaneggiamento, in una scena staccata che non ha nulla che vedere colla catastrofe del dramma.

E qui anco la storia riceve uno scappuccio e la logica uno sberleffo che non mi aspettavo davvero. *Ignazio* annunzia la sua partenza per Roma affine *di offrire o di imporre al Papa* l'aiuto della nuova *compagnia.*

— E se rifiuta? - domanda Francesco Saverio.

— *Lo* si sopprime, - risponde Lojola. - Che vale la vita d'un uomo di fronte a un'idea!

Come se il Papato non fosse un'idea.... come se l'*idea* della Compagnia di Gesù potesse avere avuto qualche valore senza l'*idea* del Papato!...

Intanto la storia c' insegna che Paolo III, contro i consigli de' suoi fidi, s' indusse ad approvare gli statuti dell'Ordine, perchè ai tre voti di povertà, di castità, e di obbedienza, si aggiunse un quarto voto solenne di cieca subiezione ai voleri del Pontefice.... *perinde ac cadaver*, come diceva la compilazione del Laynez. Così nacque il sodalizio che doveva essere la milizia di Roma, e

questo intendimento apparisce ben chiaro dalla bolla di approvazione: *Regimini militantis ecclesiæ* del 20 settembre 1540.

Curioso argomento di osservazione! Il drammaturgo siciliano ha interpretato gli statuti della Compagnia di Gesù tale e quale come l'interpretarono i ventuno generali dell'Ordine, che succedettero a Ignazio di Lojola, dal Padre Laynez al padre Beckx!...

24 Febbraio 1875.

Il dramma precipitò senza rimedio.

Se la smania di scrivere per il teatro s'ha da riguardare in certi casi come una vera e propria malattia, il signor marchese Gioachino Napoleone Pepoli deve esser collocato addirittura nella categoria degl' incurabili.

L' Autore dell' *Elisabetta Sirani*, dell' *Ines de Castro*, e di tanti altri lavori drammatici dello stesso *calibro*, aveva già da molti anni accordato il riposo e la giubilazione alla stanca sua fantasia; e annoiato di correr dietro alla gloria sulle tavole polverose del palcoscenico, avea trovato modo che la gloria corresse dietro a lui pe'mille andirivieni del laberinto diplomatico. Ministro, ambasciatore, deputato, uomo politico, legislatore, economista, ei non provava più da un gran pezzo i brividi della febbre teatrale: noi avevamo tutte le ragioni per crederlo guarito, e rendevamo

omaggio di gratitudine e di ammirazione alla politica per questa cura meravigliosa, che trasformava un pessimo drammaturgo in un ottimo cittadino.

Ma ohimè!... i germi del morbo duravano ancora, latenti e minacciosi, sotto quella fallace apparenza di salute. Cessati i bagni freddi delle discussioni parlamentari, abbandonato l'uso delle docciature diplomatiche, il signor Marchese tornò agli antichi vaneggiamenti, calcò a ritroso il lungo e disagiato cammino, s' introdusse da capo fra le tele scarabocchiate delle quinte, e dalla batteria della ribalta cercò coll'occhio il suo pubblico di venti anni fa.

Tenero, mansueto e benevolo pubblico gocciolone, che vent' anni or sono venivi a piangere sulle panche di platea, al suono delle patetiche tirate e de'lamentosi soliloqui della povera *Elisabetta Sirani*, dove diavolo ti sei cacciato a questi lumi di luna; che strana e bisbetica e inconcepibile trasformazione è la tua;.... perchè non riconosci il tuo Autore, e la sua vecchia maniera, perchè ti permetti di fischiare un veterano come se fosse appena appena un coscritto dell' ultima leva?

Eppure, osserva bene, pubblico meticuloso e spigolistro: la forma, la fattura, il carattere distintivo di cotesti drammi che già ti facevano piangere ed oggi ti solleticano a sganasciarti dalle risa, sono proprio, tali e quali, quelli stessi d'una

volta! Allora usava pigliare a modello una di quelle produzioni essenzialmente biografiche, che parevano tutte, su per giù, spennellate col medesimo stampino: *Torquato Tasso*, *Chatterton*, *Rolla*, *Jacquart* o altra purchessia. Un grand'uomo perseguitato dalla fortuna, combattuto dall'invidia, tormentato dall' amore, bistrattato dalla cieca ignoranza dei contemporanei, ridotto fino a morir di fame accanto all'opera ammiranda del suo ingegno; e poi lodato, glorificato, coronato d'alloro, proprio in sull' ultimo singhiozzo dell'agonia. Si copiava appuntino il soggetto, la sceneggiatura, l' intreccio; si mutava sesso al protagonista, si cambiava nome agli altri personaggi, e *Torquato Tasso* diventava *Elisabetta Sirani* senz'altra fatica che quella di mettere al femminino tutto quanto si trovava messo al mascolino nell'applaudito esemplare.

Oggi il vento tira al dramma sociale, alle avventure di *boudoir* e d'alcova, alle questioni dell'adulterio, ai problemi della seduzione, ed oggi si piglia su *Cuore ed Arte* di Leone Fortis, *La Rivincita* del povero Tebaldo Ciconi, l'*Adriana Lecouvreur* o la *Statua di Carne*, e lavorandoci intorno allo stesso modo se ne cava fuori una *Gabbriella*, che vi fa rimasticare la medesima favola e tornare a gola le medesime situazioni già ite a male, con questi caldi, nelle produzioni antecedenti.

Se non che al giorno d'oggi, colla seccatura dell'elemento psicologico, colle fisime dell'intreccio complicato, collo spasimo dell' effetto, non è più possibile rovesciare un dramma come una manica di soprabito, senza correre un rischio che il signor marchese Pepoli non ha saputo scansare. Le situazioni capovolte e riprese di sotto in su non si reggono più ritte, non camminano più a garbo, ma barcollano, rovinano, precipitano nel falso, nell' inetto, nel ridicolo, nello sconclusionato. Eccovene qua una prova tra cento.

Gabriella, figliuola della *Baronessa vedova di Temisvar*, è stata sedotta da *Armando*, figlio della *Duchessa vedova di Waldor*, il quale, studiosamente nascondendo il suo titolo e la sua condizione sociale, l' ha ridotta al punto di diventar madre prima che moglie: cose che accadono in musica nel *Rigoletto* e in altri siti, e in prosa si ripetono per tutti i centomila drammi del repertorio contemporaneo.

Per imbastire un'azione purchessia, su cotesta stoffa che mostra le corde, gli scrittori antecedenti avrebbero messo in scena la mamma della fanciulla sedotta, a tu per tu colla genitrice del seduttore, per ottenere da lei che si restituisca l'onore alla figliuola, o che almeno si lasci in pace a soffrire in segreto le conseguenze inevitabili della sua colpa amorosa. Il signor marchese Pepoli per fare qualchecosa di nuovo, senza in-

ventar nulla di suo, ha preso la situazione e l'ha voltata col capo all' ingiù, e ci ha mostrato nel primo atto del dramma la madre del giovinotto, che è capitano degli Ussari di S. M. Apostolica, venuta a cercare fino a casa la mamma della ragazza, per domandarle che la sua figliuola non metta più a repentaglio la pudicizia del brillante ufficiale, destinato a più illustri nozze, ma facile a lasciarsi indurre in tentazione!... Quasi diresti che la superba *Duchessa di Waldor* trema dalla paura di vedersi tornare a casa il figliuolo in uno stato interessante, tutto contrario alle solite leggi della natura, e più particolarmente molto incomodo per montare a cavallo!...

La infelice *Baronessa di Temisvar*, ignara della vergogna di *Gabriella*, stenta più che un tantino a credere che il corpo della cavalleria leggiera dell'Impero austro-ungarico sia esposto a siffatte disgrazie per opera e virtù delle verginelle viennesi, e rimane stupefatta innanzi a cotesto intervento della materna autorità mossa a difesa del pudore degli Ussari a cavallo; ma l'arrivo della figliuola, il suo turbamento, le sue lagrime, le danno la certezza di quel terribile avvenimento, di cui fino ad allora non aveva avuto che un lontano sospetto.

Cotesta situazione iniziale, che vorrebbe esser drammatica e lacrimosa, riesce invece addirittura così comica e così esilarante, che fu mestieri

tutta la potenza artistica, tutta l'autorità e tutto il buon volere della signora Adelaide Tessero, perchè il buon pubblico fiorentino non cominciasse a ridere fin dalla prima scena.

La misera *Gabriella,* abbandonata e derelitta, perde dopo poco la madre, vede più tardi morire il frutto de' suoi colpevoli amori; è allora il desiderio di vendetta, l'odio, la vergogna, la miseria, la fame la spingono a cercare un rifugio sul palcoscenico; dove, accettando le proposte dell' impresario *Samuele,* torna in patria di lì a qualche anno, sotto finto nome, bella, ricca, festeggiata, celebre, seducente, e circondata di adoratori.

Tutto il resto s' indovina, o meglio - senza neanco pigliarsi la bega d' indovinare - si ritrova atto per atto e scena per scena nella *Rivincita,* nella *Statua di carne,* nella *Prosa,* nell'*Adriana Lecouvreur,* mosaico di pezzetti, di brandelli, di situazioni e di dialoghi accattati qua e là, e messi insieme con qualche mutazione di colore e di forma tanto per dire: ci ho ficcato qualche cosa del mio.

Armando, che sposò senza amore una principessa presentatagli dalla madre, e che dalla moglie ebbe un figliuolo, ormai grandicello, s' invaghisce daccapo della bella cantatrice, che riconosce e riama; e per correr dietro a lei trascura la consorte ammalata e moribonda, onde la *Du-*

chessa di Waldor dà nelle smanie e affida a *Don Anselmo,* parroco di campagna, la cura di ricondurre sul retto sentiero così la novella *prima donna* come l'ex-capitano, il quale benchè ammogliato e padre di famiglia, per non cadere ogni tantino in peccato mortale, ha sempre bisogno della mammina e del prete.

Il reverendo, che è un fior di galantuomo, riesce a cavar le gambe da quell'intricato pasticcio, e *Armando* torna a consolare l'agonia della moglie, mentre *Gabriella* dà finalmente la mano di sposa al cugino *Alberto,* che ha uno stomaco di struzzo e digerisce con molta disinvoltura il passato, il presente e anco l'avvenire della sua graziosa compagna!... Chi si contenta gode, e spesse volte stenta; oh! che bello stentar chi si contenta!...

Quello che c'è di veramente originale nel lavoro del signor marchese Pepoli è la dipintura dei caratteri, la scelta degli espedienti drammatici per condurre l'intreccio.... e il tono della conversazione.

I caratteri sono tutti coloriti d'un bel bigio fumo, uniforme e monotono, senza chiaroscuri, senza mezze tinte, senza gradazioni. Tranne la figura di *Gabriella,* che non è sua; e quella di *Don Anselmo,* che è di tutti; gli altri personaggi paiono ombre chinesi, *silhouettes* rintagliate nella carta straccia e messe in opera col sistema gom-

moso della decalcomania. C'è quel *Samuele* impresario, che fino dalla prima scena si affanna a condurre *Gabriella* sul teatro, e mette in ballo ogni mezzo onesto e inonesto per giungere a questo scopo, senza che altri sappia mai qual segreto movente lo spinge a darsi tanto da fare. Pare un furfante, ma resta un galantuomo; sembra un raggiratore, ma in fondo in fondo non fa torto d'un centesimo a nessuno; si atteggia da principio a personaggio principale, ma sul più bello impallidisce, scolora, si tira indietro, si raggomitola e si riduce alle proporzioni d'una comparsa.

La *Duchessa di Waldor* si presenta come un pezzo grosso delle segrete conventicole gesuitesche, scambia i segni di riconoscimento colla cameriera di casa Temisvar, organizza un sistema di spionaggio intorno a *Gabriella,* e poi riman lì.... Tutto questo preparativo si risolve in nulla, la gesuitessa sparisce, la sua misteriosa potenza va in fumo, e ci resta una mamma volgare, aristocratica d'idee e plebea di parole, gonfia come un pallone e pesante come un macigno. *Armando* è un capitano di soldatini di piombo. Amante, non sa combattere per il suo amore; marito, non ha un momento di lotta fra la passione e il dovere; cede alla mamma, cede a *Gabriella,* cede al curato, senza volontà propria, senza coscienza della sua situazione, moscio,

vuoto, inerte, ballottato fra gli incidenti del dramma da forze estranee e contrarie, ma tutte estrinseche e contingenti. *Alberto* è l'amante timido, taciturno, giulebboso e sfiaccolato. Agogna il possesso della bella cugina, ma non sa muovere un dito, nè levare una voce, nè cambiar posto a una seggiola per arrivare a' suoi fini. Mi fa l'effetto d'un cetriuolo messo a candire nello zucchero del perfetto amore!... Gli altri sono caricature, o comparse. Quando parlano, è per l'appunto allora che non dicono nulla.

Gli espedienti drammatici si riducono tutti a uno solo, che è quello nuovissimo del cavar fuori un documento scritto al momento opportuno. *Samuele* squinterna i suoi certificati sotto il naso della vedova *Temisvar* per indurla a mandar *Gabriella* sul teatro; *Samuele* scaraventa una lettera nelle mani della fanciulla per convincerla del tradimento del suo amante; la *Duchessa* cava fuori un pacco di lettere per provare alla madre della ragazza le sue tresche col figliuolo; *Gabriella* sbatacchia un altro pacco di lettere sul muso alla *Duchessa* per rivelarle il segreto della sua seduzione.... e tutto questo nel primo atto, in poche scene, senza che il pubblico abbia tempo di respirare sotto cotesto diluvio di carta scarabocchiata.

Resta il dialogo.... oh Dio!... Pare impossibile che un marchese, un gentiluomo, un ex-ministro,

un personaggio avvezzo a' modi dell'*alta società* metta in bocca alle dame e a'cavalieri del suo *mondo* un linguaggio così sgangheratamente triviale! *Samuele* parla alla *Baronessa* de'costumi della sua figliuola con certe frasi così insolenti, con certe reticenze così sgarbate, che di peggio non ardirebbe una pescivendola di mercato. La *Temisvar* e la *Waldor*, messe a tu per tu nel primo atto, fanno alla palla d' improperii che non si scambierebbero fra le ciane di Camaldoli. Il *Barone di Rodek*, venuto a parlare con *Gabriella* che è pure una donna, una madre, una signora resa ancora più rispettabile dalla sventura, le parla come a una cameriera cacciata di casa per aver mandato a male il signorino e ritrovata più tardi nei bassi fondi della società. Il curato ammonisce la *Duchessa*, facendole rimprovero a muso duro delle sue scappatelle di gioventù. La scena in cui *Gabriella* fa reggere il candeliere ad *Armando* e al *Barone di Rodek* è qualcosa di sì sconveniente, che si durerebbe fatica a perdonarla a una farsa.

E quella nonna che conduce con sè il nepotino in casa della cantante perchè stia a sentire le accuse scagliate giustissimamente contro suo padre: lui bugiardo, lui traditore, lui amante scellerato, genitore d'un bastardo e quasi parricida, e poi marito disamorato pronto ad abbandonare la moglie agonizzante e il piccino innocente!...

E que' sali, que'frizzi, que'motti detti e ridetti centomila volte, ripescati nelle allusioni politiche e sociali di venti o trent'anni fa, e sciorinati con una prosopopea come se fossero gemme luccicanti di novello splendore!...

Il buon pubblico dell'Arena Nazionale, sbalordito, confuso, interdetto, non ebbe neanco la forza di fischiare. Forse si astenne per reverenza a quella grande artista che è la signora Tessero, a quella inimitabile attrice che è la signora Falconi, a que'valenti collaboratori più che interpreti delle opere dell' ingegno che si chiamano Salvadori, Pasta, Bertini; i quali tutti, superando sè stessi, fecero miracoli di abilità e di buon volere, d'abnegazione e di coraggio, per arrivare alla fine in mezzo a quella tempesta di unanime disapprovazione.

Ma rise il buon pubblico dell'Arena che è pur così facile alla commozione ed al pianto, rise continuamente e rise di cuore; e il sipario calò sull'ultimo atto fra gli scoppietti e i cachinni della più irrefrenabile ilarità.

Che il signor marchese Pepoli non se l'abbia poi troppo a male. *La philosophie est gaie,* diceva Montaigne.

E ad ogni modo sarà sempre in tempo a farci piangere quest'altra volta!

20 Settembre 1875.

È già un quarto d'ora che penso, che rifletto, che giro e rigiro la penna tra le dita, che pesco nel calamaio e cerco cogli occhi fissi ai travicelli del soffitto qualche cosa di molto anodino, di scolorito, di generico, e di insignificante, tanto per incominciare e per prendere l' intonazione.

E non trovo nulla, nulla in verità.

Non mica che mi manchino le idee, che io non sappia perfettamente tutto quello che voglio dire, tutto quello che credo giusto e ragionevole di scrivere intorno al nuovo dramma storico del professore Gattinelli.... ma studio la forma, accarezzo la frase, procuro di tenere in briglia il cavallaccio vizioso dello stile umoristico e leggiero.

Il cavalier Gattinelli è un galantuomo, un gentiluomo, un artista benemerito del nostro teatro nazionale, una persona rispettabilissima per età, per educazione, per posizione sociale. I suoi alunni della R. Accademia filodrammatica dei Fidenti lo amano e lo stimano assai, ma non forse tanto quanto io lo amo e lo stimo; io che intendo probabilmente meglio di loro, e più di loro apprezzo, qual vasto corredo di cognizioni, qual tesoro inesauribile di pazienza, qual prontezza d' ingegno e quale acume di criterio si richieggano a guidare per le vie spinose dell'arte un drappello di

giovani sì numeroso, sì vario, e sì diverso di cuore, di mente, di attitudini e di costumi.

Perchè l'opera del cavalier Gattinelli, tanto bene incominciata e condotta innanzi nella R. Accademia dei Fidenti, prosegua in modo degno de'suoi alti propositi e delle nostre speranze, e riesca efficace e feconda e lodevole per utili risultati pratici a pro delle nostre scene, è mestieri che nulla turbi, nulla diminuisca il prestigio e l'autorità del direttore scenotecnico; che nulla presti, alla troppo facile impertinenza giovanile degli alunni, occasione o pretesto di metterne in dubbio l'abilità e la competenza.

Nè d'altra parte mi par conveniente che la critica taccia del nuovo lavoro drammatico rappresentato testè all'Arena Nazionale; nè crederei giusto che al professor Gattinelli, artista provetto e scrittore ormai noto, si facesse l'ingiuria di passare sotto silenzio la più recente opera sua, o si risparmiassero i rimprocci che spesso vanno a colpire tanti più giovani e più inesperti e più novizi commediografi e drammaturgi contemporanei.

A me piacque e piace esser severo, e più che severo, inesorabile coi giovani e coi principianti. Il solo fatto del salire sulle scene, del convocare il pubblico giudice dei loro lavori, dell'incomodare tante brave persone per tenerle lì due o tre ore ad ascoltare - pagando - le favole create

dalla fantasia d'un autor comico, mi sembra già un indizio non piccolo d'una certa presunzione. E non so trovare una scusa nella giovanile età, negli studi incompleti, nella difficoltà dell' impresa. Nessuno li ha mai chiamati sul teatro, nessuno ha mai chiesto loro una commedia o la vita. Ci sono venuti liberamente, a tutto loro rischio e pericolo, sapendo benissimo tutto quel che ci vuole per ottenere gli applausi del pubblico. Se la coscienza li avvertiva della mancanza di tante rare qualità, avevano a rimanere a casa, i bravi figliuoli; che a casa ci si sta tanto bene, e non si dà noia a nessuno e nessuno ci viene a dar noia!... Sono giovani? ebbene: aspettino d'invecchiare.... noi non abbiamo furia, e il teatro italiano non finirà oggi nè domani. Non hanno esperienza di mondo? E vivano dunque, per Dio, vivano ancora un po'; chè il vivere è così facile all'età loro, e fa tanto bene alla salute!... Non hanno compiuto i loro studi? Ma questa è una colpa, non già una scusa per chi s' impanca a fare il letterato, il filosofo e il moralista! Vadano a scuola, monelli, vadano a scuola.... e tornino a chiamarci e a levarci i quattrini di tasca quando si sentiranno in grado di darci, per la nostra lira, cento centesimi almeno di grammatica, di sintassi, di logica, e di senso comune! È bene che i giovani siano trattati senza troppe blandizie sul bel principio della carriera drammatica. Un gio-

vinotto ha il tempo dalla sua, e può ravvedersi utilmente, e mutare strada; e tale che sarebbe riuscito uno sciatto commediografo può diventare un abilissimo ebanista o un eccellente chincagliere, e averne frutto di felicità e di gloria in questa vita e nell' altra, visto che anco i chincaglieri e gli ebanisti possono entrare liberamente in Parlamento e in Paradiso!

Ma se mi piace la severità coi giovani, mi sento per ciò stesso obbligato a non usare maggiore indulgenza coi vecchi. Nell' arte non ci sono posti presi, non ci sono glorie vitalizie, non ci sono caratteri indelebili. Il battesimo, la cresima, l' ordin sacro in arte, sono sacramenti che si danno e si ripigliano, sono contratti colla condizione sospensiva, dignità revocabili, scritte a breve termine colla clausola della disdetta e della risoluzione in tronco.

Un solo diritto ha l' artista, già noto e provetto, in faccia alla critica... il diritto che la critica gli dica francamente tutta la verità.

E la verità è che il professore Gattinelli ha scritto un cattivo dramma; o piuttosto non ha scritto un dramma, sibbene una cosa che non ha nulla di drammatico e che l' autore ebbe gran torto d' avventurare sul teatro.

Il suo *Michelangiolo* è un accozzo di scene che seguono, con maggiore o minor fedeltà, l'ordine cronologico delle date e lo storico racconto

dei fatti; è una galleria di quadri, molti de' quali non degni della pubblica mostra, che pigliano a soggetto gli avvenimenti più memorandi della vita del Buonarroti; ma la passione vivificante manca affatto ad ogni parte dell' opera e all'opera intera: manca alla favola l' intreccio, ai caratteri l'originalità artistica, e all' insieme del lavoro manca quella ragion propria, quella fisonomia distintiva per la quale *Michelangiolo Buonarroti* dramma in cinque parti, viene ad essere qualche cosa di diverso da *Michelangiolo Buonarroti* biografia in cinque capitoli.

Quando mi portate alla scena la nuda successione dei fatti storici relativi all' esistenza d' un eroe, e magari di un popolo, voi siete un biografo, uno storiografo, e niente affatto un drammaturgo. Per arrivare a compiere il vostro dovere d' artista di teatro, voi mi avete a sceverare dal racconto dei fatti passati gli elementi di un'azione presente, e di un' azione drammatica una nel concetto e varia nella forma. Voi mi dovete innestare alla verità vera - perdonatemi l' espressione bizzarra - la verità drammatica, che dà vita alla favola e governa l'intreccio; e che in sostanza è quel tanto di verosimile, di umano, di generico, che costituisce la ragione dell' arte, senza il quale l' arte sparisce e resta sola la verità volgare, nuda, gretta, povera, impotente a commuovere il pubblico della platea.

Infatti, tenendosi stretti alla verità vera, pretendendo di fare un dramma unicamente coi dati forniti dalla storia, come fareste mai a ficcare in cinque atti, che durano poco più di tre ore, tutta la vita o almeno una gran parte della vita d' un uomo, che ha avuto tanta influenza sui destini d'una intera nazione? Voi vi trovate subito costretti a stringere il contenuto perchè entri a forza nel contenente, ad accorciare gl' intervalli, a ravvicinare gli avvenimenti, operazione mediante la quale si giunge a questo bel risultato: che i fatti restano, e spariscono le ragioni de' fatti e le loro conseguenze e le cause loro, conseguenze e cause generatrici delle passioni, che sono poi a loro volta gli elementi costitutivi del dramma.

Il secondo atto del *Michelangiolo* basterebbe da sè solo - anco se non ci fossero gli altri quattro - a dar prova di cotesta asserzione. Il Buonarroti torna da Roma, indispettito contro Papa Giulio, e giura di non muoversi mai più da Firenze; poi, dieci minuti dopo, ripiglia la via del Vaticano e va a dipingere la Cappella Sistina. E in que' dieci minuti ei trova tempo a lagnarsi amaramente perchè la Marchesana di Pescara sia passata da Firenze *senza venire a cercarlo*, il che sarebbe stato perfettamente inutile quand' ei non c' era, e altamente sconveniente al carattere della principessa e alla cortese consuetudine dell' artista. Eppure, sempre in quei

dieci minuti, la Marchesana arriva, e arriva il gonfaloniere *Soderini*, e *Michelangiolo* scuopre la malvagia azione del *Bandinelli*, e si dispera, e si calma, e decide di ripartire.

Tutto il resto risponde a questo saggio, e mi pare per lo meno superfluo dirne di più. Taccio dunque dello stile ora soverchiamente gonfio, ora contorto e stentato; del continuo turbinare di lettere e di dispacci; del giungere e del partire de' personaggi per una quantità di case, dove non usa chiuder l'uscio mai; delle frasi infelici ed ingenuamente pericolose che minacciarono più volte gravi disastri alla rappresentazione.

Ma non taccio della strana e pomposa aberrazione che spinse il professor Gattinelli a dipingere nel suo dramma e *Michelangiolo* e *Vittoria Colonna* e *Veronica Gambara*, e perfino, Dio lo perdoni, il *Marchese di Pescara*, come liberali sfegatati che sognano, quattrocent'anni fa, l'unità e l'indipendenza d'Italia, le glorie della nazione, e la cacciata dello straniero. Cotesti sono anacronismi maiuscoli, fisime, utopie.... o pretesti per declamare ogni tantino degli squarci di prosa poetica, destinata a suscitare l'applauso nella massa del volgo ignorante e baggèo.

E il volgo ignorante e baggèo ebbe torto di lasciarsi cogliere all'amo e di ostinarsi ad applaudire, alla prima rappresentazione, i primi due atti del nuovissimo dramma.

No, non erano *amici* del professor Gattinelli, come si andava vociferando in platea, quei ragazzacci male educati che a furia di picchiare in diciotto o venti sulle panche, facendo un baccano per ventimila, costrinsero l'Autore reluttante a mostrarsi tre o quattro volte al proscenio. Il professor Gattinelli non ha amici in quella schiera di sbarbatelli petulanti e bizzosi; ci avrà tutt'al più degli scolari.... e ci fidiamo di lui per insegnar loro la reverenza dovuta ad un vecchio benemerito e intemerato, cui la sciocca adulazione deve parere e pare un'insolenza gratuita. Se un applauso premeditato o sfacciatamente contraddittorio potesse mai far passare per buono un lavoro cattivo, non sarebbe certo l'applauso dei monelli che vengono in platea a fumare il primo sigaro, nè quello degli analfabeti che vogliono democratizzare il teatro proclamando l'uguaglianza fra chi sa leggere e chi non sa.

Il pubblico fiorentino non è punto avvezzo a questi soprusi, a queste baldanze così poco giustificate, a queste impertinenze indecenti. Si sdegna e si ribella; e la reazione è poi così forte, che l'opera applaudita a torto durante i primi due atti, è volta in riso durante i tre ultimi; mentre, lasciate andare le cose come andavano, ella non avrebbe meritato certo *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.*

Il professor Gattinelli non ha bisogno di lodi

bugiarde e di applausi provocatori. Egli mostrerà quanto prima di sapersi guadagnare e gli uni e le altre dal pubblico colto, illuminato, e imparzialmente gentile.

16 Luglio 1877.

Il signor Tozzoni ha scelto a protagonista della sua tragedia *Giulio Cesare.... divus Cesar!...*

Era difficile trovare un personaggio più sublime di Cesare; di Cesare tribuno, console, pretore, censore, pontefice, che ebbe statue d'oro e d'argento, che uscì nel *ferculo* e nella *tensa* come i numi: conquistatore, matematico ed oratore: *il estoit tel orateur que plusieurs ont préféré son éloquence à celle de Ciceron*, come scrive il Montaigne; e fu stupendo narratore delle proprie vittorie. Elegantissimo della persona, dedito alle più sottili raffinatezze, si occupava, in mezzo ai capitani e ai soldati, fra i rumori del campo e le ansietà della guerra, di ravviarsi i capelli per nascondere la calvizie; dettava poesie armoniose, come l'epigramma del fanciullo morto sui ghiacci dell'Ebro, in mezzo al fragore delle armi; meritava lo splendido onore della corona civica per aver salvato la vita ad un cittadino, e si acquistava in Bitinia alla Corte di Nicomede turpissima fama. Mentre educava il grande animo agli esempi dei Gracchi, di Mario e di Silla, vagheggiava perdutamente le donne e ingolfavasi in dis-

solutezze: lo chiamavano (strana reputazione a tale eroe!) il marito di tutte le mogli e la moglie di tutti i mariti: diceva egli stesso di discender da Venere e da Anco Marzio. Come scrittore non fu mai eguagliato: Aulo Gellio sentenziava di lui ancor giovanissimo, *gravis auctor linguæ latinæ;* Cicerone, dei *Comentarii* scriveva: *nudi sunt recti et venusti.... nihil enim est in historia pura et illustri brevitate dulcius;* lode bella ed eloquente! E Tacito, sì parco di elogi, in una di quelle sentenze magnifiche di chiarezza e di brevità, di quella brevità illustre notata da Cicerone, lo chiama: *Summus auctorum divus Julius.*

Si trovano in lui tutti i contrasti, tutte le qualità, tutte le passioni del dramma. Prigioniero dei corsari, li domina, li affascina con la gentile maestà dell'aspetto, con la parola pronta e vivace, coi tesori dell'eloquenza e della poesia: la notte in cui passò il Rubicone si mostrò ai soldati nella più studiata acconciatura. Non vi fu mai più esperto professore nell'arte di fare eccellentemente il male: non altro uomo che resistesse del pari alle mollezze, ai soli ardenti delle Gallie, ai geli, alla fame, al nuoto, alle marcie lunghe e difficili.

Cesare è così eccelso che, a mio parere, grandeggia perfino nelle ingiurie sonore e ampollose che gli scaglia contro Lucano, il declamatore.

È di quegli uomini di cui diceva, non senza pedanteria, Carlo Botta, parlando dei vescovi di Ippona e di Meaux: *questi uomini di ingegno sono veramente tremendi e l'umanità dee sudar di paura quando li vede.*

Non vi è, non vi può essere più gran dramma, più commovente e cospicua tragedia della vita di Giulio Cesare. Ma egli stesso, dopo averne ordita e riempita la tela, volle esserne lo scrittore. Il vero, il solo scrittore che potesse convenire a fatti sì insigni.

Il libro divino dei *Comentarii* spaventa e innamora. Innamora chi cerca, chi studia le squisitezze, le grazie supreme, gli insuperabili incanti dello stile: spaventa chiunque sia tentato a rifar quella tela tessuta con l'oro e con la porpora più fini del linguaggio latino.

Conosco soltanto due uomini capaci di porre la loro penna accanto a quella di Cesare; lo Shakespeare e Luigi Napoleone. Lo Shakespeare era nato a tutte le più recondite, a tutte le più grandiose interpretazioni dell'universo; Luigi Napoleone, per le agitazioni, per le vicende della sua vita, poteva dirsi chiamato naturalmente ad esser l'augusto commentatore di Cesare. Lo Shakespeare scrisse per Giulio Cesare una tragedia, un libro immortale; Napoleone un libro di molta saviezza e in cui sono sottili avvertimenti della ragione di Stato.

Dovevamo giungere al nostro anno di grazia 1877, perchè un signor Giulio Tozzoni osasse impavido rifar la tragedia dello Shakespeare, metter la mano sui *Comentarii* e sfrondar gli allori di Cesare. Temerità, alla quale sarebbe arduo trovare un nome, se non avesse radici nella giovanile baldanza e nella imperturbabile serenità di un animo chiuso ad ogni poesia.

Altrimenti, come mai il sig. Tozzoni avrebbe avuto la singolare audacia di riscrivere una tragedia che aveva scritta lo Shakespeare.... e scritta in maniera che i critici sono d'accordo nell'asseverare essere impossibile rivelare con maggiore esattezza storica, con una più sovrana intuizione, con più splendori d' ispirazione, l'antica Roma?

Il sig. Tozzoni ha intitolato il suo indigesto e barocco sciloma: *Tragedia in prosa.* Ma vi è un po' di tutto in quella serie di scene bislacche e raccozzate a casaccio fuor che, non dico un lampo, ma uno spiracolo di buona prosa italiana.

Divaghiamoci pure da questa profanazione ricorrendo alle pagine dello Shakespeare. Cerchiamovi l' identica situazione; togliamo poche righe dal discorso che egli mette in bocca ad Antonio sul cadavere di Cesare. Tutti lo sanno: è un capolavoro di ironia, di astuzia, di ipocrita malizia: mai l' animo umano ha parlato, con più stupenda varietà d' immagini, un più callido linguaggio. Le vipere della simulazione, dell' odio

appagato, vi fanno vibrare le loro lingue cariche di veleno.

« .... Io non ho nè l' ingegno, nè il merito, nè la parola, nè l'accento, nè la facondia occorrenti ad accendere il sangue degli uomini; io parlo alla buona, io vi dico quello che già sapete, io vi mostro le ferite del glorioso Cesare, e lascio a queste dolorose e sante bocche di parlare per me.

« .... Non saprei eleggere, per morire, ora più opportuna di quella che ha veduto cader Cesare; nè strumenti di morte più gloriosi di quelle spade rosse del più nobile sangue dell'universo....

« .... Se avete lacrime, apparecchiatevi ora a versarle. Voi conoscete tutti questo pallio; ricordo la prima volta che Cesare lo indossò; fu una sera d'estate, nella sua tenda; in quel dì egli aveva vinti i Nervi.... Mirate, qui passò il pugnale di Cassio; guardate che squarcio fece qua l' invido Casca, quaggiù entrò il brando del suo amato Bruto e allorchè egli ritirò il ferro maledetto, guardate come impetuoso uscì il sangue di Cesare, quasi volesse chiarirsi se era Bruto quello che avea vibrato il colpo: sapete bene che Bruto fu la pupilla degli occhi di Cesare. O Numi, giudícate quanto Cesare lo amasse! Fra tutti i colpi, questo fu il più crudele; e quando il nostro Cesare vide lui fra i suoi uccisori, l' ingratitudine, più forte del braccio dei traditori, lo vinse; allora scoppiò il suo gran cuore.... »

Il sig. Tozzoni ne'suoi cinque atti (sono cinque cattivissime azioni) ci vorrebbe mostrar Cesare dal passaggio del Rubicone fino alla morte. Or in che consiste la sua tragedia? In una sequela di dialoghi melensi, incolori, spropositati nelle immagini, tirati giù in un gergaccio che non ha nè babbo, nè mamma; in un andare e venire di personaggi tristanzuoli, dinoccolati e fannulloni, che portano i nomi di Cesare, di Antonio, di Bruto!... Nel dialogo non ci è mai ombra di proprietà, cioè mai si sente foggiato in maniera da far credere che sono romani che parlano, ed in linguaggio romano; e Cesare, Antonio, Bruto, Cassio, Clodio se le dicono come ragazzacci arrovellati che, scesi sulla strada, scalzi e sbrici, si tirino sassi e manate di fimo.

E che manata di fimo, forse senza volere, ha scagliato il signor Tozzoni contro i simulacri di Cesare, di Antonio, di Bruto! Non è già il fimo di Ennio: nessun Cicerone, stia certo, potrà trovarvi le perle.

« Oh, se *l'universo intero si distemprasse in un* CAOS *di lacrime!...* »

Se l'universo intero si distemprasse in un *caos di lacrime,* come dice con pellegrina frase il signor Giulio Tozzoni, non basterebbe alla espiazione di sì grande peccato. Speriamo che egli ne abbia almeno un'attrizione e una contrizione sincera!

Se Giulio Cesare oggi potesse ricevere ingiuria, è certo che la penna del signor Tozzoni gli riuscirebbe più fatale del pugnale di Casca.

13 Maggio 1878.

Io sono afflitto, profondamente afflitto. Vorrei trovare la maniera di risparmiare un dispiacere al signor Cosimo Bertacchi, e, dico la verità, proprio non mi riesce. Bisogna addirittura ch'io gli spiattelli la cattiva notizia nuda e cruda, senza mezzi termini e senza circonlocuzioni, magari dovesse il signor Cosimo Bertacchi volermene male vita natural durante!...

Però, a comodo dell'intelligenza dei lettori, è necessario premettere che il signor Cosimo Bertacchi è quegli che ha scritto una lunga *Prefazione* alla *tragedia civile* del signor Carlo Magnico, stampata e pubblicata in Torino, nel 1877, dalla Tipografia Editrice G. Candeletti.

E il signor Cosimo, che dev'essere un gran buon signore, ha scritto quella lunga prefazione per annunziare ai popoli che un uomo *vivo,* un uomo *giovane,* il cui *nome è facile e sonoro: Carlo Magnico,* per dir tutto in due parole sole, *ha strappato di dosso* alla tragedia *il peplo cruento dell'eroe antico per incoronarla di più serena bellezza,* ha concepito l'*audace idea* di *procedere a una grande metamorfosi della tragedia, ha dato*

a Melpomene la lancia d'Achille (?), *e nel mirabile contrasto dell'uomo con le varie forme sociali, sotto alla profonda luce delle civili speranze, ha ravvisato i nobili germi d'una tragedia novella!...*

Chiacchierando in confidenza qui tra noi, dove è permesso magari di parlare italiano, il signor Bertacchi intende di rivendicare al suo amico Magnico la gloria di avere inventato la *tragedia civile;* vale a dire la tragedia cercata e trovata nella vita di tutti i giorni, nel nostro mondo contemporaneo, la tragedia in soprabito e in sottana, la tragedia del *fatto diverso.*

Badate bene, il soprabito e la sottana non istanno qui come vocaboli dimostrativi, ma proprio come capi di vestiario indispensabili, più che alla *forma,* alla *sostanza* della tragedia *civile.* L'Autore ha avuto cura di scrivere, sotto all'elenco dei *personaggi,* l'avvertenza seguente:

« Maria *veste un abito di velluto nero, senz'altro* « *ornamento che il colletto e i polsini bianchi.* « Lelia *veste un abito tutto bianco, semplicis-* « *simo.* » E questo, secondo me, sta a dimostrare che le tragedie civili possono accadere tanto di gennaio che d'agosto, a scelta degli spettatori. « *Gli uomini vestono rigorosamente* « *di nero col soprabito a falde intiere; il pan-* « *ciotto può esser bianco, e* Arrigo *nel primo atto* « *può avere gli stivali alla scudiera.* »

Veramente, se si volesse stare a squattrinare sulle minuzie, quell'obbligo rigoroso delle *falde intiere* accennerebbe a una mancanza di ardire nella gran riforma e nella gran metamorfosi. Siamo moderni o non siamo. Se siamo, s'ha da convenire che la tragedia d'oggidì è padronissima di portare la carniera e anco la veste da camera, o per lo meno di tagliarsi le falde alla misura che vuole. Molte bravissime persone sono morte ammazzate in maniche di camicia, in conseguenza di molto tragici avvenimenti; e sebbene il signor Magnico desse loro licenza di portare il panciotto bianco, non hanno creduto opportuno di profittare di cotesta graziosa concessione.

In fatto di *riforma*, le *falde intiere* e l'*abito di velluto* costituiscono un pentimento, una fermata, un'esitazione disastrosa; accennano a un avanzo di convenzione, e in linea di massima dal *soprabito* al *peplo* c'è pochissima differenza, e tanto vale il *coturno* quanto valgono gli *stivali alla scudiera.* Se la riforma dicesse sul serio, un eroe di tragedia civile dovrebbe esser libero di morire in ciabatte.

Tant'è vero che per effetto delle rigorose prescrizioni del signor Magnico, il prologo della *Virtù d'Amore* ci mostra sulla scena due gentiluomini che si battono in duello, alla spada, col soprabito *a falde intiere* abbottonato scrupolosamente fino alla gola, grave infrazione ai regolamenti che

farebbe saltare per aria il mio amico Paulo Fambri col Codice alla mano.

Ma noi non disputiamo di quisquilie. Vada per dato e non concesso che la *lancia d'Achille*, fornita a Melpomene dal suo moderno adoratore, sia un vestiario *completo* secondo l'ultimo figurino di Parigi.

L'affare serio sta in questo; che in verità il signor Magnico non ha inventato nulla, nè il soprabito nè la tragedia civile; e che la sua *gran metamorfosi*, la sua *gran riforma* e tutte le altre cose grandi di cui gli dà lode l'amico Bertacchi, son cose vecchie di cent'anni e anco più.

Lessing, Gottlieb Ephraim Lessing, diede al teatro tedesco la sua *Emilia Galotti, tragedia borghese*, nell'anno 1772; e la diede come un tentativo di *riforma* immaginata *per far discendere la tragedia dalle epiche altezze in cui si teneva d'ordinario e incarnarla in personaggi moderni e in avvenimenti comuni.*

Cotest'opera teatrale non era già nelle idee e nella vita del Lessing un fatto isolato, unico, accidentale e transitorio; sibbene era il resultato d'uno studio lungo, d'una convinzione profonda, d'un sistema già escogitato e perfetto nella mente dell'autore: studio, convinzione e sistema già fatti di pubblica ragione e sviluppati ampiamente nella sua *Drammaturgia*, lavoro critico di grandissima importanza, dato alle stampe cinque anni prima.

E non basta. Il Lessing, nato oltre un secolo innanzi al signor Magnico, si trova oggi, benchè vecchio e morto, ad esser più moderno di lui che è giovane e vivo. Egli ebbe il coraggio di scrivere la sua tragedia in prosa e anco in una prosa studiatamente negletta e qualche volta triviale, per darle proprio il colore contemporaneo, per liberarla affatto da ogni resto di convenzione, e per far consistere la caratteristica del suo tragico lavoro unicamente nell'elevatezza delle idee e nell'epica dignità dei fatti.

Emilia Galotti fu applaudita e fischiata, portata al cielo e precipitata nel fango; ma fu lungamente discussa, e con lei furono discusse lungamente e ampiamente le teorie dell'autore; la polemica durò aspra e fiera molti anni, e si venne in fondo in fondo a conchiudere che malgrado le peregrine bellezze di quell' azione drammatica il tentativo poteva considerarsi come fallito, la *riforma* si poteva dire addirittura compromessa, la *teoria* poteva chiamarsi paradossale;... e a buon conto non c' era nemmeno nulla di nuovo, visto che ogni cosa procedeva in diritta linea dai sistemi di La Chaussée e dalle massime di Diderot!... Nè valse al Lessing l' aver dato al teatro prima assai dell'*Emilia Galotti*, un *Filota*, tragedia in *prosa*, in *un* atto, che poteva passare davvero per un solenne ceffone sulla faccia d'Aristotile. I critici abbandonarono la sua vec-

chia riforma ai malumori e agli sbadigli della platea.

Resta dunque fissato e stabilito che, in fatto di novità e di metamorfosi, il signor Magnico ci riporta la bellezza di circa centocinquant'anni addietro. È un medico drammatico che ha inventato nel 1877 la triaca di Venezia; è un riformatore delle poste che nel secolo del telegrafo ha trovato l'invenzione di mandare le lettere col procaccino.

Ma la *tragedia civile* non è tutta nel soprabito. C'è un'altra novità nel lavoro, la quale - a detta del signor Bertacchi - *resulta*, come tutti i *mutamenti* introdotti dal signor Magnico, *da una imperiosa ed alta necessità della vita contemporanea.*

E la novità è questa: che l'Autore della *Virtù d'Amore*, nell'audace sublimità de' suoi pensieri, *ha capovolto il concetto fondamentale di questa severa forma del bello* (la tragedia), *e ha premesso la catastrofe!...*

Confesso che *premettere la catastrofe* sarebbe davvero un miracolo da taumaturgo, anco per chi fosse già riuscito a *capovolgere il concetto fondamentale di una forma del bello.*

Il mal'è che nel caso presente tutto si riduce a un semplice equivoco generato dall'idea che la *morte* d'un personaggio costituisca sempre la *catastrofe* di un'azione tragica o drammatica;

come se la morte d'un uomo non potesse essere egualmente il principio o la fine di una serie di fatti; come se un' azione drammatica non potesse incominciare a che punto si vuole; come se l'uccisione di Buondelmonte de' Buondelmonti fosse la *catastrofe* delle fazioni Guelfa e Ghibellina nella città di Firenze; come se la *catastrofe* di un dramma potesse essere non già l' avvenimento che scioglie il nodo drammatico, ma il fatto che lo lega e lo arruffa e lo stringe.

E allora neanco da questo lato il signor Magnico non ha inventato niente. Tutte le tragedie greche hanno una catastrofe simigliante per punto di partenza; tutti i drammi indiani pigliano le mosse da una catastrofe di cotesta categoria; la strage di Agamennone è la catastrofe dell' *Oreste*, l' uccisione del vecchio Re di Danimarca è la catastrofe dell'*Amleto*.... l'assassinio del signor D'Aigreville è la catastrofe del *Ferréol*.

Solamente, finora, la *catastrofe* si chiamava l'*antefatto*; e ch' ella fosse posta sotto gli occhi degli spettatori in un *prologo* o raccontata in poche o molte parole da un interlocutore delle prime scene, serviva mirabilmente a far sapere al colto pubblico della platea quello ch' era indispensabile a sapersi per la retta intelligenza dell' azione drammatica.

La quale, nella tragedia civile del signor Magnico, ha questo di veramente originale: che manca

affatto. Il poeta se n'è dimenticato, e una volta fatto ammazzare nel prologo il padre di *Edmondo*, impiega i suoi bravi tre atti a far *raccontare* da diversi personaggi come qualmente *Arrigo*, l'uccisore, fuggisse ratto in paese lontano; come di cotesto omicidio fosse accusato *Riccardo* padre del vero colpevole, e tradotto in Corte d'assise; come *Maria* sua moglie, per salvare il consorte, immaginasse di accusarsi d'adulterio; come *Arrigo*, saputa la sventura del padre, tornasse in patria e si presentasse ai giudici e ai giurati per confessare la verità; come *Edmondo*, figlio dell'ucciso, si offrisse a scolpare *Riccardo* ed *Arrigo* a condizione che gli fosse concessa la mano di *Lelia*; tutte bellissime cose che avvengono nella sala del tribunale, a mille miglia dal palcoscenico, o a quattro passi se vi fa più piacere; ma sempre fuor della vista del pubblico, che le apprende unicamente dalle interminabili narrazioni dei varii personaggi.

Nel desinare di Enrico Heine, *il primo piatto era mancanza di minestra:* nella tragedia civile di Carlo Magnico l'azione tragica ha per primo elemento mancanza di azione.

E qui potrei far punto e risparmiarmi la pena di dirvi le altre cento ragioni per le quali il pubblico dell'Arena Nazionale - un po' troppo sgarbato; ma santo Dio, la pazienza scappa a tutti - dopo avere in mezzo ai rumori più tem-

pestosi ascoltato malamente un paio d' atti della *Virtù d' Amore*, espresse in lingua di sibili altisonanti la sua volontà che si troncasse a mezzo la rappresentazione del terzo.

Ma perchè tacere la verità?.... Quella tragedia, che è un rabberciamento molto sgangherato e molto infelice del *Ferréol* di Vittoriano Sardou, è tanto barocca e spiacevole per la forma quanto noiosa e vana per il concetto.

L' Autore l'ha scritta in versi *bisettenarii sciolti*, altra novità che si traduce in *martelliani senza rima*, la cosa più affannosa, più asmatica, più asfissiante che si possa immaginare a questo mondo. Il linguaggio è stranamente gonfio e plateale tutt' insieme, rettorico e dimesso, non pieno ma ripieno di circonlocuzioni interminabili, di metafore infilate una nell' altra come i cialdoni, di tropi achillineschi ridicolissimi col soprabito a falde intere e cogli stivaloni alla scudiera!.... Domineddio benedetto è sempre il *nume*, lo stiletto si chiama sempre il *ferro* o l'*acciaro*, la casa è il *tetto*, l' ordine paterno è l' *imper del comando* (!)... e, se volete sapere come parla un genitore chiedendo alla figliuola il sacrifizio di andare sposa all' uomo ch' ella non ama, per salvare il figlio maschio in procinto d' esser condannato a morte, udite le parole di *Riccardo*:

.... È orrendo, il sento, Lelia; ma sento ancora
Quanto saria più orrendo vedermi ucciso il figlio

Sovra un palco d'infamia. Al *patibol d'Imene*
I *fior* della speranza *s'intrecciano nei giorni*
Dell'avvenir; ma al feretro del giustiziato impreca
Pur sempre il mondo.

Senza contare che tutti i personaggi parlano allo stesso modo, hanno le medesime idee, sciorinano le stesse metafore, tutti *volano*, tutti *s'incoronano di spine*, tutti *muoiono* dieci o dodici volte per atto, e son lì sempre fermi e sempre vivi.

E qualche volta i personaggi *volano* ma i versi restano abbarbicati sulla terra perchè hanno due o tre piedi più del necessario!...

Il signor Carlo Magnico ha una gran fortuna d'esser giovane. Questo fa che sia sempre a tempo a mutar mestiere. Le tavole del palcoscenico – come avrebbe detto quel pazzo ingegno del Belli – *non son pane pei suoi denti*. Scriva *vigorosi poemi*, e stampi il *Pantegone*, qualificato dal panegirista Bertacchi come un *immenso dramma sociale, imponente volume che riscosse il plauso dei dittatori della penna*. Ma non faccia più tragedie civili.

Del resto non c'è da disperarsi per così poco. Dopo la rappresentazione dell'*Emilia Galotti* del Lessing, Madama di Koenig, avvicinandosi all'Autore, gli disse in presenza di tutti i suoi compagni: « L'Imperatore, caro Lessing, non ha mai riso tanto in vita sua quanto a questa vostra tragedia civile!... »

Mal comune, mezzo gaudio!...

30 Settembre 1878.

Giuro prima di tutto, sul mio onore e sulla mia coscienza, di non aver mai avuto nessuna relazione, nè pubblica nè privata, col generale Trépoff, *gran maestro* - come dice il signor Benedetto Prado - *di polizia* nell'Impero di tutte le Russie. Lo conosco sì e no, per averlo sentito nominare troppe volte in questi ultimi tempi; e quell' ufficiale superiore gode le mie più cordiali antipatie, perchè col suo contegno tracotante ha screditato e messo in mala vista la benefica istituzione di cui s' intitolava *gran maestro*, proprio nel momento in cui tutti i paesi di questo mondo, ammorbati da certi sudiciumi, avrebbero della polizia più bisogno che mai.

Se assumo le difese di cotesto personaggio innanzi al tribunale della platea, è per un sentimento di giustizia e per un omaggio che mi piace di rendere alle leggi scritte di tutti i popoli civilizzati. Nessuno può esser punito due volte per la medesima colpa; e il generale Trépoff, pistolettato e destituito, aveva diritto di finire in pace i suoi giorni, senz' essere trascinato sopra un palcoscenico a fare da pertichino in un' azione melodrammatica. Quella pena non è scritta nel codice... nemmeno nel codice dei Cosacchi del Don!...

E poi, parliamoci chiaro... la pena del *melodramma* non colpisce soltanto il delinquente. Colpisce anche noi, persone perbene, incapaci d'una prepotenza e d'un sopruso, che abbiamo la dolce abitudine di andare al teatro tutte le sere, e acquistiamo alla porta il diritto di sentire una produzione nuova, tutte le volte che il cartello ci promette una nuova produzione.

Ora è provato provatissimo, senz' ombra di discussione possibile, che i drammi di cotesto genere, imbastiti e cucinati in fretta e in furia sopra un soggetto, come dicono, d'*attualità*, non possono più riuscire nuovi da un mezzo secolo a questa parte. L' autore ha un bell'essere un uomo d'ingegno, una persona istruita, ricca d'immaginazione e piena zeppa di esperienza; quando piglia in mano siffatte materie e pretende di cucinarle per il teatro, vi può aggiungere tutte le spezie, tutti i condimenti e tutti gl' intingoli che vuole, sempre finisce col portare in tavola il medesimo polpettone.

Fare, in coteste occasioni, significa semplicemente *rifare*. Non c'è verso, non c'è via di salvezza, bisogna che la faccenda vada per di lì.... la penna piglia la mano e tira via a rotta di collo per la scesa del melodramma decrepito e consuetudinario. I personaggi nascono colla fisonomia di cinquant'anni fa; il dialogo ripete colla fedeltà dell'eco le frasi fatte del principio del

secolo; gli attori cascano senz' accorgersene nella recitazione reboante, singhiozzante e sibilante della vecchia scuola.... si sente per aria il ruzzolìo delle *erre*, il fischio delle *esse*, il suono equivoco delle consonanti mutabili e delle vocali cangianti che gridano: *indietro, sciagurèto, o verserai tutto il tuo sèngue!...* Perfino la batteria a gas della ribalta rischiara la scena colla luce gialla e fumosa degli *arganti* a olio, cari a' nostri poveri bisnonni. È una vera desolazione!...

Wiera Sassulitsch non ha bisogno di essere raccontata. Tutti la sanno a mente, a cominciare dalle seggiole di Barga dei posti distinti e dalle panche di platea. Il signor Benedetto Prado, presa una volta la determinazione di mettere in scena un'azione melodrammatica, ha fatto le cose da uomo di coscienza, e si è imposto scrupolosamente l'obbligo sacrosanto di non inventar nulla, di non muovere un passo fuori del sentiero battuto. Aveva per le mani un vecchio generale russo, un *tiranno* da teatro diurno, e una fanciulla che per cause e per fini non bene determinati tira a quel furfante una pistolettata a bruciapelo.... c'era da spaziare nel campo dell'esaltazione politica, c'era da correre per i vasti sotterranei delle congiure e delle sètte, c'era da creare tutto un mondo di costumi locali, di caratteri originalissimi, di episodii curiosi e interessanti.

Ma il signor Benedetto Prado è troppo ortodosso per permettersi di far tanto a confidenza colla religione del melodramma. E si è contentato del solito *tiranno* da dozzina, che arde di lubrico amore per la *vittima* verginella, e medita di giungere a' suoi fini chiudendo in prigione e avviando al patibolo il giovanotto amato da lei e mettendo a prezzo del costei disonore la vita e la libertà dello sposo.

Questa è la favola, che ha servito per tanti anni al dramma lagrimoso e gemebondo delle Arene. E c'è anche da notare che il dramma da Arena, troppo povero nella sua gioventù per servirsi di roba nuova, aveva comprato quella favola bell' e fatta, usata e rattoppata alla meglio, nella bottega di rigattiere messa su dalla vecchia tragedia. Dimodochè al giorno d'oggi quell'intreccio, quelle situazioni non hanno più nessun carattere speciale a un'epoca, a una gente, a un paese; ma rimangono sopra una specie di terreno neutro, galleggiano sulle onde d'un mare universale, stanno di casa in una regione iperborea, costituita da una mescolanza di tutti i paesi, di tutti i climi, di tutte le longitudini e latitudini. Tanto vale che la scena sia collocata sulle nevi della Siberia, quanto che l'*apparatore* la rizzi sulle scorie vulcaniche del Monomotapa, o sulle instabili arene del Fiume Giallo.

Quei personaggi non sono ormai più persone;

sono tipi, campioni, sigle, monogrammi, segni massonici o stenografici di caratteri e di passioni universali. Monarca, arconte, capo di briganti, sacerdote, magistrato, direttore di polizia, arcivescovo o aguzzino, il *tiranno* è sempre quello stesso *tiranno* che avvampa del medesimo iniquo ardore, che scappa fuori atto per atto a quelle tali scene, che dice in prosa ed in versi quelle certe frasi immutabili e sacramentali, le quali provocano le solite sdegnose risposte, che eccitano in lui le stesse smanie di vendetta, finchè la giustizia del suggeritore non chiama sul palcoscenico il solito vindice, che colpisce il tiranno a quel punto preciso, con quell'arma rugginosa, producendogli in quel solito petto la stessa ferita mortale.

Così, se io piglio un'oncia d'olio di ricino, per guarire da una indigestione che mi fa soffrire i medesimi inconvenienti provati forse dal re Massinissa quando aveva mangiato un po' di soverchio, son sicuro di sentire nella pancia gli stessi borborigmi che producevano i purganti nell'epoca eroica, e vado inevitabilmente a finire in quella stessa catastrofe che fino dai tempi più remoti fu degno castigo alle intemperanze gastronomiche dei più efferati tiranni della terra.

Ebbene, io dico la verità: quando sia proprio necessario di succiarsi in pace quella favola gocciolona, e que' personaggi coperti di polvere e di

muffa, preferisco la tragedia classica e do il mio voto per la resurrezione di Appio Claudio, di Ezzelino da Romano, e di tutti i pomposi scellerati dell'età antica e dell'evo di mezzo.

Almeno il tiranno della tragedia è un signore educato, che nacque di buona famiglia, che veste con un certo lusso, che cammina sulle punte del coturno con una tal quale dignità, e rispetta sè stesso anco quando resta solo, e ne' più lunghi monologhi non mi offre il brutto spettacolo d'un malvivente che si tratta da sè di tutti i vituperii. Almeno quel tiranno ha dalla sua il pretesto della passione e la scusa del fato.

Che simpatici tiranni aveva la tragedia antica!... Onesti e tolleranti monarchi assoluti aprivano le porte della reggia a' loro più arditi e scoperti nemici; anzi la reggia del tiranno non aveva porte addirittura, per tema che il brando ultore di *Oreste* giungesse troppo tardi all'inerme petto di *Egisto*. Uscivano e giravano per la casa accompagnati sempre da un drappello di guardie, di giannizzeri, di sgherri, di pretoriani e di altri truculenti cagnotti del potere; ma non s'è mai dato il caso che abbiano spinto sul serio la mano di una comparsa a bagnarsi nel sangue del *prim'omo giovine!...* Non c'è insolenza plateale, non c'è ingiuria presa a prestito dal dizionario di mercato, non c'è imprecazione eruttata da lingua velenosa, che il *tiranno* della tragedia non

si sia lasciato scaraventare sulla faccia, coll'impeto e colla forza d'un ceffone, dalla *vittima*, dall'amico, dal nemico, dalla moglie, dalla figliastra, dal primo e dall'ultimo *genericuccio* scappato dalle quinte per figurare in un *tablò* finale.

E tutto questo senza scomporsi, senza dare in escandescenze, senza pensar nemmeno a porger querela per ingiurie semplici davanti al Regio Procuratore!... Poi all'ultimo atto, quando la catastrofe era matura, il *tiranno* si voltava compiacentemente di fianco, riceveva con devozione il suo bravo colpo di daga, e cascava in terra con decenza, dicendo: *O rabbia*, colla medesima intonazione con cui io e voi si sarebbe detto: Gesù, Giuseppe e Maria!...

Il tiranno melodrammatico invece vive e muore come quello della tragedia; ma è per lo più qualche canaglia senza corona e senza titoli, nato male, educato peggio, chiacchierone, sboccato, vigliacco, senza fede e senza coscienza, che profitta di tutti i ritagli di tempo per fare a sè medesimo le ingiurie più atroci e più volgari. Libidine senza amore, ambizione senza grandezza d'animo, prepotenza senza orgoglio, crudeltà senza prodezza, ecco le sue qualità generiche e principali. Ha tutti i vizii e non tutte le passioni, e obbedisce a'suoi proprii calcoli e non alla spinta irresistibile del fato. Non è uno scellerato, è un mascalzone.

Tale apparisce nel dramma del signor Benedetto Prado il generale *Trépoff*, un Russo che si conduce tal' e quale come un tiranno melodrammatico di Poggibonsi o di Borgo a Buggiano.

Intorno a lui si aggirano le solite figure raccapezzate nell'arsenale de'teatri smessi, l'amoroso, il congiurato, la spia, il carceriere, l'avvocato, la figliuola del carceriere, lo studente, il bello spirito; e dicono tutti le solite cose, nel solito stile, colle solite frasi.

Bisogna sentire i *nihilisti* russi, che vengono alla ribalta a declamare la vecchia tirata sulla *redenzione del misero proletario*, sui *vizi dell'aristocrazia scialacquatrice*, sui *delitti degli oppressori*, sull' influenza corruttrice del *vile metallo....* e aspettano l'applauso.... che non viene!....

Anzi, da questo lato, il dramma del signor Prado è stato veramente buono a qualche cosa. È stato buono a dimostrare che il tempo di certe declamazioni è finito, che ormai si fa invano assegnamento su quegli otto o dieci luoghi comuni adoperati una volta con tanto successo a puntellare una scena pericolante, una situazione disquilibrata, e una catastrofe disastrosa. L'attore ha un bel gonfiarsi le gote per lanciare a tempo l'epiteto o scaricare con forza l'apostrofe (*battere il sostantivo*, come diceva Simonazza buon'anima sua); il colpo fa cecca, la carica piglia vento, l'epiteto sfiata, l'imprecazione crepa come una

vescica, e il colto pubblico resta lì duro duro.... e sbadiglia....

Parlo, intendiamoci bene, del pubblico di certi teatri, anco quando è composto di trenta o quaranta spettatori tutt'al più, come la sera in cui il dramma del signor Prado fu rappresentato per la prima.... e l'ultima volta all'Arena Nazionale di Firenze.

Il che non significa che la *Wiera Sassulitsch* non possa andare a genio a qualche radunata di onestissimi terrazzani convenuti nella platea d'un teatro diurno, in un villaggio purchessia, nei tre o quattro giorni della fiera del bestiame. A questo mondo tutto è relativo.... specie quando si tratta di produzioni drammatiche!....

E neppure voglio fare le meraviglie perchè il signor Benedetto Prado, scrittore lodato, artista applaudito ai suoi tempi, letterato colto e spiritoso, abbia trovato gusto a mettere sulla scena una cosa tanto scipita e tanto insulsa come quella. *Semel in anno licet insanire....* e poi nessuno può sapere che razza di seduzione eserciti qualche volta un' idea volgare sopra una mente eletta e un'anima innamorata del bello.

È perfino accaduto il caso che una donna onesta, per semplice curiosità, si sia lasciata persuadere.

State attenti al racconto, che è veramente carino. Tutti sanno che la Duchessa di Borgogna,

bella, giovane, elegante, graziosa, era uno de'principali ornamenti della Corte del gran re Luigi XIV. Senza volere.... ma non senza sapere.... quella principessa piaceva a chi la guardava magari una volta sola. Un giorno di festa, mentr'ella traversava la galleria dell'*Oeil de Bœuf* per andare alla messa, si accorse che il marchese di La Fare la guardava fisso fisso parlando sottovoce al duca di Noailles. E così di punto in bianco chiama il Marchese e gli dice:

— Voglio assolutamente sapere che cosa avete sussurrato all'orecchio del signor Duca.

La Fare ebbe un bello schermirsi.... bisognò finalmente obbedire.

— Ecco.... - balbettò timidamente -.... io dicevo che se Vostra Altezza fosse semplicemente una ninfa del corpo di ballo, io, a costo di mangiarmi tutto il mio patrimonio....

— Zitto là, impertinente.... - interruppe la principessa.... e entrò in cappella.

Ma finita la messa, ripassando per la galleria, e trovando da capo il povero La Fare, tutto inquieto e pensoso, gli fece cenno di avvicinarsi, e gli disse sottovoce:

— Marchese.... guardate un po' se non fosse possibile di trovarmi un posto di prima ballerina!... ma per una sera sola, e poi non più!...

E se una principessa sente per una volta la voglia di fare la ballerina, domando io perchè

un uomo di spirito non potrebbe per una volta tanto provarsi a fare una scioccheria!...

30 Giugno 1879.

La storia, la critica, l'erudizione, senza dubbio sono di gran belle cose, cose utili, cose di prima necessità, specialmente oggi che se ne fa un gran consumo.

In altri tempi l'erudizione, la critica, la storia, servivano solamente una volta ogni tanto, alle persone che se ne intendevano, che facevano professione di adoperare cotesti strumenti, e che fin da piccini erano andati a scuola per imparare la maniera di adoperarli. Oggi invece - e ne sia ringraziato Dio - quella è roba di tutti i giorni e di tutti gli uomini, compresi i ragazzi.... e le femmine inclusive. Oggi il primo che inciampate per la strada, magari quello che vi lustra le scarpe, o il tavoleggiante che vi serve a pranzo una porzione di formaggio pecorino, si trova nel caso di farvi una lezione di storia, un imprestito di critica, e un regalo di erudizione.

A questo ottimo e felicissimo resultato hanno contribuito, senza dubbio, le scuole, i ginnasii, i licei, tutti gli altri istituti nei quali si spezza il pane dello spirito a tutti quelli che hanno vuoto il corpo; ma i primi, i più autorevoli, i più operosi maestri e volgarizzatori di storia sono stati gli autori drammatici.

Prima le tragedie classiche, poi i drammi romantici, poi le commedie greche e quelle romane, poi i bozzetti medievali, poi i *proverbii* togati, hanno insegnato al pubblico delle platee, e più specialmente a quello delle domeniche, la storia universale: sempre per tradurre in atto ed in fatto quell'idea grandiosissima e colossale che il teatro è cattedra di scienza, pulpito di morale, scuola di costumi, e fonte perenne di popolare dottrina.

Solamente c'è stato un piccolo guaio. Ogni autore drammatico, prima d'insegnare la storia agli altri, ha avuto bisogno d'impararla per sè.... e tutti non hanno avuto nè il tempo, nè il giudizio d'impararla bene; tutti non l'hanno letta, nè studiata, nè intesa allo stesso modo; tutti non hanno saputo servirsene collo stesso garbo; tutti si sono trovati nella necessità di accomodare le verità storiche agli usi, alle esigenze, alle abitudini della scena, di preordinarle ai bisogni dell' intreccio, di subordinarle alle combinazioni dell'effetto, di metterle in armonia colle convenienze della prima donna, e coi sacri diritti del primo attore.... o del caratterista.

N' è venuta la conseguenza che ogni autore drammatico si è creato una piccola storia particolare per suo uso e consumo: la più comoda, la più originale, la più *interessante* possibile, la più ricca di tutte quelle doti che procurano a un dram-

maturgo l'*onore del proscenio*.... e ha insegnato quella al rispettabile pubblico, facendo uso larghissimo e frequentissimo abuso della *aequa potestas* consentita da Orazio, e da tutti i critici prima e dopo di lui, ai pittori e ai poeti.

L'insegnamento ha portato i suoi frutti, e oggi, la Dio mercè, non c'è più barbiere di villaggio, nè oste di sobborgo che non sappia a mente la storia Greca del Cavallotti, la storia Romana del Cossa o del Salmini, e la storia d'Italia del Giacosa e dell'Anselmi.

Sia dunque le mille volte benedetto il signor Emilio Marenco per la fatica che ha voluto durare d'insegnare la storia di Firenze ai Fiorentini, portando sulla scena ventotto anni della vita di Niccolò Macchiavelli.... in cinque atti ed in prosa.

Diciamo subito, a lode dell'Autore, che quella sua nuovissima produzione ha il gran pregio di riferire gli avvenimenti tali quali sono, senza scusarli, diminuirli o accrescerli, come si fa dei peccati in confessione. Il signor Marenco non ha inventato nulla... nemmeno la polvere... e quei cinque atti uno dentro l'altro sono presso a poco *la storia*, il che significa che sono anche *il dramma*.... solamente presso a poco.

È difficile infatti, per non dire addirittura impossibile, che un periodo storico così lungo.... e così maledettamente intralciato.... offra tutti i ca-

ratteri e tutti i *momenti* che costituiscono esattamente la struttura, la forma, e la condotta d'un periodo drammatico. Il componimento teatrale ha certe regole, certe proporzioni, certi andamenti che si accomodano mal volentieri della verità nuda e cruda. Più spesso è un solo episodio, un solo avvenimento staccato e distinto, quello che riunisce in sè tutti i caratteri del dramma. Certo l'onorevole Cavallotti ha fatto coll' *Alcibiade* (ed ha fatto a sua grandissima lode e fortuna), quello che il signor Emilio Marenco ha voluto fare col *Macchiavelli*.... ma il primo si è contentato di darci delle *scene greche*, mentre il secondo, più ambizioso, ha preteso di regalarci un dramma in cinque atti, con tutti i suoi annessi e connessi e tutte le cose *solite andare e stare* coi poemi drammatici costruiti secondo le regole.

E in questo ha avuto torto. La vita del *Segretario fiorentino* si presta poco alla curiosità, all'interesse, all'emozione e all'effetto. In quella immensa operosità politica c' è poco posto per quel che si chiama *azione* teatrale ; in quel continuo lavorìo della mente c'è poca parte che si traduca senza sforzo in movimento scenico ed in lotta drammatica. La gran figura del Macchiavelli è resa bene soltanto in quel marmo che ne ritrae le sembianze *sotto gli Uffizii*.... una figura immobile, cupa, pensosa, coll' occhio fisso e lo

sguardo intento a una mèta misteriosa e lontana. Per farne un personaggio da palcoscenico è bisognato cercare il Macchiavelli delle pareti domestiche, è stato mestieri spogliarlo talvolta della sua toga di segretario, per infilargli le calze di marito e il giustacuore di babbo; si è trovato necessario di mescolare al grande enigma della sua vita pubblica i piccoli indovinelli della vita privata del figlio, della moglie, e della figliuola, talchè il colosso n' è rimasto sconciamente rimpiccinito; e quella faccia terribile, quella impenetrabile fisonomia marmorea ha dovuto piegarsi a dei sorrisi e a delle smorfie che non avevano più nulla che vedere col Macchiavelli leggendario, il cui ritratto ognuno contempla facilmente a occhi chiusi.

Povero messer *Niccolò*, ridotto alle proporzioni meschine e miserabili d'un semplice protagonista, obbligato a sciorinare le sue confidenze ad un *Cencio* pertichino, costretto a svelare i suoi più riposti pensieri al figliuolo *Lodovico*, a raccontare al pubblico come qualmente alle gravi preoccupazioni della sua ambasceria presso i frati di Carpi si mescoli il gravissimo intento.... di trovar marito alla figliuola!

Che capitombolo, Dio di misericordia, dopo le altezze vertiginose del primo colloquio con *Cesare Borgia!...* Intorno al quale avrei da proporre i miei modestissimi dubbi, se fosse questo

il luogo e il momento di mettersi nel ginepraio d'una storica controversia. *Cesare Borgia*, che s'introduce per una *porticina segreta* nella stanza di *Niccolò Macchiavelli*, nel Palazzo della Signoria, annunziandosi per *tale cui l'oro e il terrore schiudono il cammino*, è una figura così bislacca, e un avvenimento così stranamente originale, da non cadere in testa altro che a un povero infelice condannato dal destino a trovare un finale d'atto coll'applauso dopo la calata del sipario.

Quel colloquio fra i due più misteriosi personaggi del secolo decimosesto, è un modello curiosissimo di *storia drammatica*, e mostra chiaro il genere di *fattura* cui si trovano costretti gli autori quando si attentano portare alla scena uomini e cose repugnanti assolutamente alla forma teatrale. La *conversazione* deve essere dignitosa, magniloquente, sostenuta, quale si addice all'indole degl'interlocutori, alla gravità dell'argomento, e al decoro della forma letteraria; ma nel tempo stesso deve contenere il programma dell'azione, il disegno dei caratteri, la rivelazione dei più intimi pensieri del protagonista. E allora *Cesare Borgia* e *Niccolò Macchiavelli* impegnano fra loro una gara di sincerità, di schiettezza, di fraterno abbandono!... Si aprono il cuore, si frugano nella mente, si dicono forte le verità più pericolose a benefizio del pubblico che sta a sentire.

— Certo - dice l'uno - un furfante come me non l'avete mai visto, voi, messer Niccolò, e non ve lo siete neanche sognato; ma ho delle grandi idee nella zucca, e a qualunque costo le voglio realizzare.

— Sappiate - risponde l'altro - che io vi ho sempre tenuto per una perfetta canaglia, e giusto appunto per questo, io che sono una vecchia volpe, astuta, bugiarda, e niente affatto scrupolosa, vi ho scelto per campione della mia politica generosa e patriottica.

— Me n'ero accorto - ripiglia il primo - e non mi aspettavo di meno da un mascalzone di genio come siete voi.

— Nè io di più - aggiunge il secondo - da uno scellerato senza fede nè legge pari vostro.

— Dunque parliamoci franco....

— E carte in tavola.... Io vi ammiro perchè siete tristo.

— E io mi fido di voi perchè son sicuro che siete un imbroglione....

Tutto questo, ben' inteso, con frasi rotonde, ampollose, e piene di circonlocuzioni, talchè l'effetto sia d'informare l'uditorio di tutti gli avvenimenti che si compiranno fra un atto e l'altro a sipario calato; tutti avvenimenti importantissimi, la cognizione dei quali è indispensabile per capir bene più tardi i discorsi inutili e i casi secondari che saranno portati sulla scena.

A cotesto modo - e notate bene che non è possibile fare altrimenti - la favola del dramma sarà veramente quella che si svolge negli intervalli degli atti, e lo spettatore non avrà sul palcoscenico che i pezzetti staccati, le briciole, i minuzzoli dell' azione principale; dimodochè in un *dramma storico* concepito in siffatta forma, quel che non si vede non è la storia, e quel che si vede non è il dramma. *Cesare Borgia* dopo aver servito allo scopo di tirar su le calze al *Macchiavelli*, sparirà dalla scena, e anderà a farsi ammazzare fra le quinte senza che alcuno sappia nè come nè perchè; e messer *Niccolò* tornerà alla ribalta per mostrarsi in un altro episodio, per incominciare e poi lasciare a mezzo un'altra azione, per mettersi a tu per tu con altri personaggi destinati ugualmente a sparire, per lanciarsi a corpo perduto in un'altra avventura che si compirà all' insaputa del pubblico nell' intervallo fra l' atto secondo ed il terzo.... e così di seguito fino alla catastrofe del quinto atto, dove il dramma finisce perchè il protagonista muore.

Tale è il lavoro del signor Emilio Marenco, considerato sotto l'aspetto d'una produzione teatrale, che è l' unico a cui si possa e si debba prestare attenzione in teatro.

Se poi qui si facesse e si potesse fare un tantino di discussione accademica, varrebbe la pena di passare al vaglio della critica le opinioni e le

idee del signor Marenco intorno alla mente e agli scritti del *Segretario fiorentino*. Ma a siffatta bisogna sarebbe corta tutta intera la *Rassegna drammatica*, e ci vorrebbe assai più lunga la pazienza dei lettori. La più spiccia è di dare per dimostrato tutto quello che l'Autore dichiarò da bel principio di voler dimostrare: visto che, qualunque sia il suo modo di risolvere le questioni, il dramma resta quello che è, e il concetto storico dello scrittore lascia il tempo che trova.

Così a occhio e croce si direbbe: che il signor Emilio Marenco ha fatto un dramma per provare che il libro *Del Principe* fu scritto da messer *Niccolò*, dopo la morte di *Cesare Borgia*, nell'intento di invocare un altro Duca Valentino che colla vastità della sua ambizione, e magari con quella dei suoi vizii, riuscisse a costituire l'unità d'Italia.

Se non ho tenuto male a mente certe frasi del colloquio del *Macchiavelli* col figlio *Lodovico*, il gran *Segretario* esprime su per giù a questo modo il suo concetto: « Lui spento.... (*Lui* è Cesare « Borgia), l'idea mi colse e mi vinse di evocarne « un altro io stesso. E quel libro infernale scrissi « all'uopo.... Dovetti però vestire *con panni per-* « *versi* il generoso mio intento, perchè *non aves-* « *sero a vergognarsene* i principi perversi che « fanno strazio d'Italia!... »

Questa per esempio sarebbe un'idea nuova, e

darebbe al *libro infernale* un carattere, un colore, un significato e uno scopo non intraveduti mai da nessun critico finora nè antico, nè moderno. Nè il Foscolo infatti, nè il Proudhon, nè il Lacretelle, nè il Franck hanno neppure sospettato che il *Principe* fosse vestito a quel modo di *panni perversi* (?!...) affinchè *non avessero a vergognarsene* i tirannelli italiani.

Io, per me, non so vedere nessuna difficoltà a menar buona anco cotesta sentenza. Intorno al libro di Niccolò Macchiavelli ne sono state dette di tutti i colori, e neanco durante la vita dell'Autore si riuscì mai a indovinarne con sicurezza il riposto pensiero; talchè più volte l'immortal Segretario ne fu chiesto ed interrogato da'suoi amici, e accusato e vituperato dai suoi nemici, e costretto a renderne pubblicamente ragione. Il mal'è che, per motivi diversi e tutti difficili a raccapezzare oggidì, le varie spiegazioni date da lui non furono sempre concordi, nè complete, nè chiare; e trattandosi di un dissimulatore così profondo nessuno si è mai arrischiato a prestare più fede alle spiegazioni che non ne prestasse al libro medesimo.

Non è possibile trovare in tutta la storia della filosofia e delle lettere un nome più di quello del *Macchiavelli* esaltato e coperto di contumelie secondo le occasioni ed i tempi; nè un genio sì diversamente e sì contradittoriamente apprezzato,

nè opere più spesso citate e più di rado lette delle sue. Le opinioni dei critici a suo riguardo sono oggimai schierate in due campi opposti. Di qua, si giudica il celebre Segretario fiorentino come il creatore e il prototipo della politica più esecrabile e più nefanda che, fondata sul delitto, sullo spergiuro, sul tradimento, sul terrore, abbia per unico scopo e per unica legge l'oppressione dei popoli e il dispotismo dei principi. Di là, al contrario, si celebra in lui un astuto amico della democrazia e della libertà il quale, sotto colore di servire alla potenza e alla gloria dei *regnatori*,

> L'allor ne sfronda, ed alle genti svela
> Di che lagrime grondi e di che sangue,

nell'intento di denunziare le iniquità dei principi e di svegliare l'odio, la vendetta e l' ardore di libertà nei popoli.

Molto probabilmente si sbaglia da tutte e due le parti. La gran riputazione d' ipocrisia fatta all'autore, così nel bene come nel male, ha stabilito la doppia corrente d' interpretazione con cui ciascuno ha voluto spiegare il problema delle sue dottrine.

Strana ipocrisia quella che per servire i tiranni divulgasse tutte le loro trame e i loro neri artifizii; o che per servire i popoli – in un'epoca in cui i popoli sapevano pochissimo leggere – insegnasse la maniera di opprimerli e di avvilirli!...

Ho un'idea vaga che il Macchiavelli vero fosse semplicemente un uomo di Stato, che alla ragione di Stato sottoponesse ogni cósa in un tempo e in una società poco scrupolosa della scelta dei mezzi. E se oggi si chiama lui responsabile di tutto il male che è stato fatto, iniquamente applicando le sue ardite dottrine, questo avviene perchè si misurano le massime e i principii del suo libro alla stregua delle massime e dei principii di giustizia e d'equità che hanno prevalso nel diritto pubblico moderno.

Ma non intendo con questo di accreditare la mia opinione a scapito di quella propugnata dal signor Marenco. Il mondo delle supposizioni è tanto grande, la Dio mercè, che ci rimane posto per la mia e per la sua.

Quello che so di sicuro è che il suo dramma, come dramma, non ha altro valore che il valore negativo; e dubito assai che trovi, presso altro pubblico, quell'accoglienza benevola e lusinghiera che gli conciliarono presso il pubblico fiorentino, particolarmente interessato in causa, le lunghe tirate sul valore, sull'acume, sul patriottismo dei cittadini di Firenze.

Cotesto spolvero d'orpello municipale ebbe virtù di dissimulare agli occhi degli spettatori il vuoto spaventoso dell'azione, e di rendere sopportabile alle meglio temprate orecchie lo stile curioso, e la sintassi sbardellata di quel dramma.

scritto nella più strana forma che sia dato immaginare.

Figuratevi il periodo studiosamente contorto, la frase premeditatamente smozzicata per guisa che ne risulti un parlare asmatico, sussultorio, singhiozzante, costruito a modo di lavoro di tarsia. Per darvene un saggio basterà riferire certi brani della prima scena dell'atto primo, che, còlti a volo sulle labbra degl'interlocutori, ho messo da parte con amorosa diligenza.

« — E con quai genti - dice *Gianni senza fede*, all'amico *Maso* soprannominato l'*Avvoltoio* - e con quai genti vorrebbe, quel segretario, uomo di guerra vantato, che la Fiorentina repubblica Pisa riacquistasse al dominio suo?... Forse colle *nazionali* milizie, qui, pel di lui consiglio, istituite da poco, e che sì scarse sono, in sì malo arnese, da far pietà ai ciechi istessi?...

« — Tel concedo – *Maso* risponde al collega – ma, il consiglio del Macchiavelli è nobile e saggio la parte sua; e ben funesto a noi sarebbe, e al mestiere nostro, se più di cuore la Signoria l'ascoltasse.... »

E un po' più sotto:

« *Gianni* — Giubilerà Firenze, di maggiori paghe larga mostrerassi!... »

E il *Macchiavelli*, nell'altra scena, parlando di sè a *Cencio* suo fido:

« — Tu il sai, amo anch'io le liete brigate, il

fiaschetto, i dadi, e la donnetta ancora; ma se urge la bisogna, sudo e lavoro invero *al par d'un ciuco!...* »

Udite adesso una dichiarazione d'amore nell'atto terzo:

« *Clelia* — O Nello, il sole, il cielo, i prati, i fiori, parte sono *anch'*essi del mio amore, e quando s'oscura il cielo od appassisce un fiore, il crederesti?... difendermi non posso da uno strano terrore come se oscurarsi mirassi *anche* ogni mio bel sogno, come se in quel fiore appassito uno de'tuoi pensieri, uno de'tuoi sospiri *anche* s'estinguesse....

« *Nello* — Fanciulla impareggiabile!... La tua splendida bellezza a tanto gentil pensare è congiunta, ed a gaiezza tanta, ma sì dolce ed onesta, ond' io dica ognora a me stesso: è questa, o Nello, la fanciulla del tuo destino, la sola che beato può farti e dalle tue castella bandire la noia che sì le opprime!...

« *Clelia* — Oh!... la buffoncella *anche* sarò del mio signore, se ciò potrà piacergli!... »

O andate a commuovervi al tortoreggiare di que' due piccioni innamorati!...

APPENDICE

APPENDICE

GLI DEI CHE SE NE VANNO

I

Firenze, 26 Giugno 1872.

La tragedia ha fatto capolino dal palcoscenico del teatro Principe Umberto, ed ha empito dei suoi furori, dei suoi terrori, dei suoi delitti e dei suoi gemiti quella sala enorme, quell'anfiteatro gremito di spettatori, que' palchi e quelle gallerie che rimbombano per lo più degli allegri concenti della musica rossiniana, o degli applausi d'una moltitudine innamorata della forma, e farneticante pei visetti vermigli e per le gambe ritondette delle ballerine.

L'inverno era stato poco favorevole alla tragedia; bench' ella sembri piuttosto pianta da stufa e da tepidario, che arboscello adattato alla cultura all'aria libera. Eccola qua che rinverdisce e mette foglie, e mena fiori in estate. E non è

mica la tragedia drammatica, la tragedia moderna, venuta a noi col vento settentrionale del romanticismo, tutta spirante profumi di poesia e di leggenda, attraverso le gole dei Vosgi e delle Ardenne. Non è la tragedia educata alla scuola drammatica del Kotzebue per il sentimento, e a quella dello Schiller per la passione e pel terrore. Niente affatto. È la tragedia classica, la tragedia antica, la tragedia vera, copiata o almeno imitata sui grandi modelli greci; quella cui si ritorna una volta ogni tanto come per un tentativo di reazione contro le licenze demagogiche del dramma moderno; quella che è morta, e pur vive, e pur parla, eppure atterisce e commove ancora sulla scena, quando colui, che la interpreta e la vivifica col suo soffio potente, si chiama Tommaso Salvini.

Certo *Zaira* non è il migliore dei lavori tragici del signor di Voltaire, nè *Oreste* la più perfetta e la più splendida delle tragedie di Vittorio Alfieri; ma l'una e l'altra fanno scusare quel che c'è di convenzionale, di manierato, di gonfio, di accademico nella favola e nella condotta, con la potenza delle situazioni, con l'altezza dei concetti, con la forza dei caratteri, e colla venustà della forma.

Tommaso Salvini, che per la trecentesima volta almeno si presentava al pubblico sotto le vesti del geloso Orosmane o del furente figliuolo di

Clitennestra, trova sempre in quelle vecchie tragedie due delle *parti* in cui apparisce veramente perfetto ed insuperabile; e che pochi autori - troppo pochi in verità - sanno creare e scrivere per lui a' tempi che corrono.

E quel che c'è di più strano e di più degno di memoria e di lode, egli è: che in lavori così battuti e ribattuti nella testa del pubblico, così sfruttati dagli attori, così saputi a mente da quanti frequentano assiduamente il teatro, Tommaso Salvini trovi ogni giorno ispirazioni nuove e nuovi concetti, e ne tragga espressioni così sublimi ed attinte dalle più riposte e lontane intenzioni dell'Autore, talchè l'opera apparisca come nuova innanzi a quei medesimi spettatori che cento volte la udirono dalla sua bocca, e che pur accorsero sulle panche di *platea*, affollati, stipati, accatastati, mossi non già dal titolo della tragedia, ma dal nome dell'attore.

Sarebbe un curioso studio da fare quello che si proponesse di cercare e di esporre le misteriose cagioni per le quali, a seconda del diverso metodo d'interpretazione artistica, l'interesse nasce e si fa potente in una situazione vecchia, conosciuta e sfruttata, più presto e meglio che in una situazione nuova, sconosciuta e impensata.

Il signor Salvini, che fa di questi miracoli tutti i giorni, ci dovrebbe svelare una volta o l'altra il segreto della vitalità de' vecchi lavori, e della

debolezza congenita de'lavori nuovi, che nascono talvolta in mezzo all'allegro romore degli applausi più fragorosi, vivono poi una vita stentata, breve e malaticcia sulle scene, e muoiono subito dopo per mancanza di fiato senza lasciare eredità, nè di memorie.... nè di affetti.

II

Amleto, principe di Danimarca, dramma in cinque atti, di GUGLIELMO SAKESPEARE. — Luigi Monti.

15 Gennaio, 1874.

Me ne stavo comodamente straiato sulla mia poltrona nella platea del teatro delle Logge, una mezz'ora prima che si alzasse il sipario e che fossero accesi i lumi della ribalta.... E in quella mezza oscurità, così propizia alla meditazione, pensavo fra me: eccoci qui, nell'anno di grazia milleottocentosettantaquattro, qualche centinaio di persone radunate in una sala a tanti metri sul livello del mare per assistere alla rappresentazione di *Amleto*, la più incomprensibile creazione dell'ingegno più incomprensibile che sia mai stato a questo mondo!.. Brava gente, noi altri, nata sotto il caldo sole del mezzogiorno, dopo la gran rivoluzione dell'ottantanove, e venuta su colla testa

piena degl'*immortali principii*... metto pegno che torneremo a casa senza aver capito nulla nè dell'opera, nè dell'Autore, nè delle parole, nè dei concetti; come si conviene a tanti onesti italiani del glorioso secolo decimonono, elettori eligibili, educati dai Padri Scolopi, classici in letteratura, moderati in politica, e accademici in arte.

Domani poi, dopo averci dormito sopra, troveremo che *Amleto* era pazzo, *Ofelia* stupida, *Claudio* rimbecillito e Shakespeare un poeta strampalato che ha fatto giustizia da sè ammazzando uno dopo l'altro al quinto atto tutti i figliuoli mostruosi della sua sbrigliata fantasia.

Bene sta. Noialtri pensiamo col nostro cervello e giudichiamo col nostro criterio; e siamo figliuoli de' nostri babbi latini, romani, pelasgi, greci, chiamateli come volete, i maestri del mondo insomma.... i creatori della odierna civiltà. Avete un bel dire: ma trasportatevi coll'immaginazione duecentosettantatre anni indietro, provate a rifarvi nella mente le idee di quel tempo, i costumi di quell' epoca, e fingete d'andare al teatro a vedere le paurose vicende d'un figliuolo vendicatore del padre assassinato, uccisore della madre colpevole, regicida del parente usurpatore, forsennato, furibondo, spinto alla strage da una forza più che umana. Dopo aver fatto codesto sforzo, ci troveremo nell' Italia rinnovellata del 1600, subito dopo il glorioso rinascimento delle

lettere, subito innanzi il meraviglioso fiorir delle scienze, tra gli splendori delle piccole ma fastose corti italiane; nei magnifici teatri di Firenze, di Modena, di Parma, di Urbino, di Roma; udremo i versi dolcissimi del Chiabrera, del Redi, del Filicaia; ascolteremo i precetti della *Ragion poetica* del signor Gianvincenzo Gravina, e applaudiremo alle furie d'*Oreste*, figliuolo di *Agamennone* uccisore di *Clitennestra* e di *Egisto*, spinto dal fato inesorabile e dalle Erinni implacate!...

Avremo fatto un bel cammino per arrivare a intendere *Amleto*, per evocare innanzi ai nostri occhi il mondo inglese di Enrico VIII, di Odoardo VI, e di Elisabetta; quella società di *bestie feroci*, come la chiamava Benvenuto Cellini, adunata ad ascoltare il capolavoro di Shakespeare nell'immonda arena del teatro del *Globo!...*

Vedete là.... sopra un terreno fangoso, in riva al Tamigi, si alza una specie di torre (curiosa coincidenza per chi sta al teatro delle Logge a quattro passi dalla spalletta dell'Arno su in cima a centonovanta scalini), una specie, dico, di torre scoperchiata, cinta d'un fosso limaccioso, e sormontata da una bandiera rossa. La nebbia oscura il sole, la pioggia cade fitta fitta sulla folla accalcata in platea. Il *rispettabile* pubblico, aspettando che cominci la rappresentazione, beve a fiumi la birra, mangia, grida, si batte a pugni, e si tira gli sgabelli di legno nella testa. Da un

lato sorge una gran botte.... la birra fa il suo effetto, e la botte si riempie poco a poco.... un odore pestilenziale si sparge nel recinto, e una voce roca urla tutto a un tratto: bruciate del ginepro!... E i servi di scena obbediscono, e dal braciere recato in fretta s'alza repente un fumo nero e graveolente, che soffocato dalla nebbia ritorna in giù e avvolge tutto intero il teatro. Sul palcoscenico stanno i fortunati che possono spendere due scellini per sedere al coperto: gentiluomini di Corte, che fumano, giuocano alle carte e fanno assalto di spada per conquistare uno sgabello zoppo. Talvolta, quando la rappresentazione non piacque, si videro gli spettatori precipitarsi sui comici meschinelli e gonfiar loro la faccia a furia di titanici pugni.... tal'altra il colto pubblico malcontento andò all'osteria a cercare l'autore del dramma e lo legnò di santa ragione. Così usa a Londra dove la Corte ha sempre dato il tuono e l'esempio, dove Sua Maestà Enrico VIII accoglie ospite Francesco I pigliandolo a braccia e stramazzandolo per terra; dove la graziosa Regina Elisabetta, bugiarda vergine prostituita a cento amanti, piglia per il collo Hatton, schiaffeggia il conte di Essex, sputa in faccia a Sir Mathew Arundel, e fa frustare a sangue, dinanzi ai cortigiani adunati, le sue damigelle *d'onore!*

Ecco il luogo, ecco il tempo, ecco i costumi. È l'epoca del *Rinascimento* (!) inglese. Il Cattoli-

cismo è finito, e il Protestantismo comincia appena; la religione disciplinare è disfatta, la religione morale non è fatta. Negli animi regna un miscuglio di vecchia mitologia e di nuova superstizione. Nessuno spirito forte ardisce mettere in dubbio l'esistenza delle streghe, affermata solennemente dal vescovo Jewel in udienza reale e sanzionata dal monarca che punisce colla forca tanto le fattucchiere, quanto coloro che negano la loro sovrumana potenza. Tutti i cimiteri sono frequentati da spettri, e per le vie di Londra corre rumorosamente ogni notte un carrozzone tirato da quattro cavalli acefali, guidati da un postiglione decapitato, e preceduti da staffieri senza testa!...

Sei o sette morti in un dramma? Bagattelle!... Pallide finzioni della scena, povere invenzioni scolorite, in un paese dove la mannaia casca ogni tantino a tagliare ventotto teste per volta ad altrettanti individui *sospetti* di tradimento; dove i più illustri signori, i gentiluomini più potenti, i vescovi, i ministri, i principi, le regine, macchiano di sangue le muraglie della Torre di Londra; e sfilano in lunga processione il duca di Buckingam, la regina Anna Bolena, la regina Caterina Howard, il conte di Surrey, l'ammiraglio Seymour, il duca di Somerset, lady Jane Grey, il duca di Northumberland, la regina Maria Stuarda, il conte di Essex... tutti nati sul trono

o sugli scalini del trono, e morti sul patibolo per mano del boia!... E tutto questo senza che alcuno gridi alla ferocia e all'eccesso; anzi fra gli attestati della pubblica soddisfazione, fra le voci benedicenti alla clemenza sovrana!... Anna Bolena, prima di stendere il collo sul ceppo fatale: « Io prego - disse - io prego Dio onnipotente di serbare i preziosi giorni del re, e di concedergli un lungo regno; perchè mai si vide finora principe più generoso, monarca più giusto, sovrano più compassionevole!... »

In mezzo a cotest'orgia di sangue, in quel pantano di feroce lussuria, il teatro faceva la sua parte a meraviglia. Sulla scena ingombra di spettatori avvinazzati si vedeva impiccare, squartare e squoiare la vittima; la parola suonava nuda e cruda, ogni cosa chiamata col nome proprio, ogni azione designata col gesto vero. Altro che classicismo, altro che culto della forma!... E così avvenne che l'*Oreste* inglese si chiamò *Amleto*....

Grande, immensa, sublime, meravigliosa figura di parricida virtuoso, anima ardente accasciata sotto le montagne di ghiaccio del dubbio, spirito acuto, allucinato dalle nebbie della superstizione, come faremo a comprenderti noi, figliuoli di babbi innamorati del bello, cresciuti nella più dolce contrada, sotto il più limpido cielo del mondo? Chi ci inizierà prima ai misteriosi languori della nebbia, alle sensazioni delle procelle oceaniche;

chi ci farà provare le ignote torture dello *spleen*, quella malattia dell'anima, quella tise dello spirito che paralizza le forze, incatena la volontà, conturba la ragione, agghiaccia il sangue e deprime l'intelligenza? Come giungeremo a capire, a provare, a sentire quella lotta fra la passione e la riflessione, fra l'odio e la pietà, fra il disgusto d'ogni cosa creata e la fede nel creatore; quell'ondeggiare continuo, quel divagare perenne, quella sensibilità morbosa e quell'indifferenza affettata? Chi ci darà ragione di cotesto avvelenamento morale che non uccide il corpo, ma rende inferma l'anima e consuma lo spirito?...

Amleto è un'anima delicata, un'immaginazione fervida, una mente alta e capace di nobili aspirazioni. Ha vissuto sempre felice, occupato di gentili studii, abile negli esercizii del corpo e nelle discipline dello spirito, innamorato dell'arte, caro al più affettuoso de'padri, adorato dalla più candida delle fanciulle, buono, confidente, generoso, modesto. Tutto a un tratto la sventura lo colpisce. Il Re suo padre muore improvvisamente; e la regina Gertrude, sua madre, sposa pochi mesi dopo lo zio. Il dubbio più atroce s'insinua sottile nel cuore dal figlio amoroso. Addio le delizie promesse dal mondo a quel rampollo di re... la corona passa sulla testa d'un altro marito di sua madre. Un altro marito!... Che cosa è dunque il cuore della donna?... Fragilità, il tuo nome

è femmina! Un mese appena per dimenticare il migliore dei re, il più affezionato degli sposi.... un mese appena.... prima che quelle scarpe sieno consumate con cui accompagnò all'ultima dimora il morto corpo del monarca!...

> . . . . . Frailty, thy name is woman!...
> A little month, or ere those shees were old
> With which she follow'd my poor father's body....
> She married.... O most wicked speed, to post
> With such desterity to incestuous sheets!...

Quel che c'è più schifosamente brutto nell'umana natura si presenta agli occhi della sua mente, sotto le forme della madre!... Addio la fede, addio l'amore.... tutto è menzogna, tutto è dubbio, tutto è nulla!... Ed ecco la genesi della tormentosa allucinazione di *Amleto*. Non sa niente ancora, ignora tutta la verità; ma già il fiore della sua beata confidenza è appassito.... il dubbio, a lui come a Cartesio, ha rovinato tutto intero un mondo, ha soffiato sul sole della fede, e ha spento quella fiaccola divina e vivificante. La memoria del padre così presto obliato tormenta le insonni sue notti, il cuore gli dice che un terribile mistero aleggia inavvertito intorno a lui.

Che sarà quando l'ombra dell' assassinato genitore avrà squarciato il velo della colpa materna, della scelleraggine dello zio? O anima mia veggente,

> . . . . Oh!... my prophetic soul!
> My uncle!...

Da quel momento egli si stacca affatto da questo mondo vigliacco, bugiardo e traditore, dove si può sorridere e assassinare; dove si può carezzare il figliuolo e ammazzare il padre come un cane; dove è lecito, senza svelare la propria vergogna e la propria infamia, godere adulteri amori in braccio al turpe omicida;... e vivrà col fantasma paterno, nella nebulosa regione dell'infinito, ombra fra le ombre, cercando ansioso le prove del delitto, preparando la punizione dei colpevoli; dubitando insieme della virtù della madre, della veridicità dello spettro, del mondo reale e del mondo indivisibile, dubitando del suo stesso dubbio, e di sè incerto e d' altrui, e dimentico di tutto fuorchè delle tremende ingiunzioni dello spirito evocato.

> Remember thee!
> Ay, thy poor ghost . . . .
> Remember thee!
> Yea, from the table of my memory
> I'll wipe away all trivial fond records,
> All saws of books, all forms, all pressures past....
> And thy commandement all alone shall live!...

« Ch'io mi rammenti di te! Sì, dal registro della mia memoria cancellerò tutti i volgari ricordi, tutte le massime dei libri, tutte le forme e le traccie del passato... e il tuo comando, solo, ci avrà vita!... »

Amleto obbedirà, ma il còmpito è troppo grande

per le sue forze. Ricercare il vero e le circostanze che lo accompagnarono, soffocare il vecchio affetto e la reverenza per la madre, e tremare di cogliere in menzogna lo spettro, e per la certezza della materna infamia dubitare della sincerità d'*Ofelia*, e lei torturare e sè stesso fino a spingere a morte la cara fanciulla; e poi lo scoraggiamento e il disgusto di questa vita, e l' affannosa incertezza dell' altra, e lo sgomento del presente, e il pauroso buio dell' avvenire, e il continuo dissimilare e il simulare frequente, e la faticosa tensione della mente a un unico scopo.... tutto questo aumenta il disordine di quella eletta intelligenza, e aggrava la sua cupa melanconia. Allora in quell'anima spaventata si confonde ogni nozione del falso e del vero, combatte ogni istinto d'amore con ogni desiderio di vendetta; il furore e la calma, l'odio e il perdono si urtano, si cacciano, si mescono stranamente, e il misero principe si arretra sbigottito innanzi alla sua ragione vacillante, e freme all'idea che quella debole facella si spenga per sempre nelle sue mani tremanti.

Anche Bruto matura la sua vendetta sotto le mentite apparenze di una dolce follìa, ma egli resta pur sempre padrone della sua volontà, e la domina e la dirige e la eccita e la contiene a sua voglia. *Amleto* invece perde a poco a poco il dominio del suo intelletto, cede da un lato all'im-

perioso comando del padre, piega dall'altro verso le amare ricordanze d' una vita beata piena di lieti sogni d'avvenire, e incede reluttante e pur volente per una via che minaccia ad ogni passo di crollare sotto i suoi piedi. Bruto sa bene a qual mèta s' incammina, e anela il momento di giungervi, e quella dolce speranza sostiene il suo coraggio e rafforza la sua risoluzione; *Amleto* ha paura dello scopo cui tende, e trema così di raggiungerlo come di mancarlo, ed esita e vacilla e temporeggia suo malgrado. Osservatelo quando fa recitare a' suoi comici la sanguinosa parodia che deve aprirgli il varco alla temuta certezza. Eccolo là smaniante, irrequieto, loquace; siede, si alza, reclina la stanca testa sulle ginocchia di *Ofelia*, dirige la parola agli attori, commenta la pantomima agli spettatori; i suoi nervi sono tesi, la sua fantasia esaltata, è come una fiamma che ondeggia e scoppietta e lambe qua e là la superficie degli oggetti, prima di trovare ove attaccarsi.

Quando esita a portare il colpo mortale, non esita per vani scrupoli o per imbelli timori. Venga il momento, ed ei mostrerà di non aver timori, nè scrupoli. Ha ucciso *Polonio* credendolo il re, e alla vista di quel cadavere non ha sentito neppure la vergogna dell'errore commesso. Ha fatto morire *Ofelia* senza volger nemmeno la testa verso la bella vittima sacrificata al suo dubbio

feroce. Ma aspetterà, per colpire, che un furore improvviso infiammi nelle sue vene il sangue agghiacciato, e governi la sua volontà, e spinga alla strage il suo braccio, strumento inconscio d'una vendetta più che umana.

Da questo rapido studio del carattere d'*Amleto* giudichi ognuno delle difficoltà che s'incontrano a trasportarlo tutto intero alla scena. Se prestiamo fede alle cronache contemporanee, Shakespeare, che fu egli stesso un attore degno di grandissima lode, non ebbe mai il coraggio di affrontare i pericoli di quella impresa. Ei recitò nell'*Amleto* la parte dello spettro, e affidò il carattere del protagonista a Riccardo Burbadge, l'attore esimio, adorato più che amato dalla folla degli spettatori. Burbadge trasmise la sua parte a Taylor, Taylor a Hart, Hart a Tommaso Betterton, e questi a Garrick, e Garrick a John Kemble, e Kemble a Edmondo Kean, e così di seguito fino a Carlo Kean, figlio di Edmondo, che ne fece l'oggetto speciale de'suoi studi. Ciascuno di loro, senza allontanarsi troppo dalla tradizione, cercò naturalmente d'introdurre nell'esecuzione *effetti* nuovi e più adatti a delineare con esattezza quello stranissimo tipo di allucinato. Così John Kemble fu il primo che cadesse in ginocchio innanzi al fantasma del re trucidato, e nella scena con *Polonio*, quando costui domanda al suo principe: Che leggete, mylord?...

e *Amleto* risponde: Calunnie *(slanders)*.... Kemble per dar maggiore evidenza al suo mentito delirio ed esprimere lo stato violento dell'anima sua, stracciava rabbiosamente dal libro la pagina maledetta. Betterton, al momento in cui Amleto vede per la prima volta l'inulta ombra del padre, muoveva verso di lei con una faccia così terribile per l'espressione dello spavento, dell'amore e del dolore, che alla prima rappresentazione l'*ombra* ebbe paura.... e indietreggiò precipitosa.

Ci fu un tempo in cui venne di moda in Inghilterra il ricercare quale dovesse essere la figura, l'età, la statura, il temperamento d'*Amleto*. Questo avvenne naturalmente dopo che Macready ebbe cominciato a rappresentare i drammi di Shakespeare con tutta la pompa della decorazione e del costume. Garrick, che faceva la parte del Principe di Danimarca in perrucca e in abito di Corte alla moda del suo tempo, non pensò neppure a simili studii. Allora l'attenzione si volse a un lato novissimamente intraveduto di quel carattere strano: alla debolezza, cioè, alla fiacchezza, all'esitanza continua, all' umor nero, nebuloso, sentimentale e quasi isterico di *Amleto*, che hanno da formare un così enorme contrasto colla violenza sua, colla energia dei suoi propositi, colla subitaneità delle sue risoluzioni. E si domandò se non sarebbe stato più opportuno consiglio affidare sulla scena cotesta parte diffi-

cile a una donna. Miss Marriott, un'attrice inglese di bella fama e di altissimo talento, ne fece la prima prova nel 1850 al teatro di Glasgow, e più tardi a Edimburgo ed a Londra.

E a proposito di donne, in questa rapida corsa dietro alle vicende di *Amleto* sul teatro inglese, mi piace fermarmi un momento anche alla parte di *Ofelia,* la cui dolce figura è rimasta come incarnata nella bella persona di mistress Siddons. La sua rara bellezza, la graziosa ingenuità con cui riceveva i consigli di *Laerte,* la mobilità della sua fisonomia, e il suo spavento nel raccontare al padre l'apparizione del principe pallido e contraffatto nella verginale sua cameretta, non hanno più avuto, al dire de'critici inglesi, nè emule, nè rivali.

Nella scena del delirio però una sola attrice celebratissima, contemporanea di Cibber, raggiunse veramente il sublime dell'arte e della natura. Strano a raccontarsi. L'amore aveva vinto la ragione nella mente della grande artista, e mistress Montford era stata rinchiusa in uno spedale di pazzi; ove, nei momenti di lucido intervallo, ripeteva le scene de'drammi più noti e più lodati. Un giorno ella rivolse ad alcuno de'suoi custodi la domanda già tante volte formulata: Che si rappresenta stasera al teatro?... *Amleto,* le rispose il guardiano. Colpita da questo nome, la povera pazza si rammentò di avere

altra volta ottenuto il più splendido de'suoi trionfi nella parte di *Ofelia;* e con quella furberia che a quando a quando caratterizza la follìa dei monomaniaci, riuscì la sera a fuggire dall'ospizio, a introdursi in teatro e a penetrare fra le quinte. E al momento in cui *Ofelia* comparisce sulla scena, mistress Montford, respingendo indietro l'attrice incaricata della parte, si avanzò pallida, commossa, palpitante al cospetto del pubblico. Era *Ofelia* in persona, era il delirio intelligente, la demenza graziosa e terribile, era la verità vera rivestita delle splendide forme dell'arte. Figurarsi gli applausi!... La povera donna soffocava dall'emozione, e il pubblico applaudiva sempre più. Quando ella rientrò nelle quinte cadde svenuta e convulsa mormorando dolcemente: E adesso tutto è finito.

Mistress Montford morì all'ospedale dei pazzi tre giorni dopo il suo ultimo trionfo!

In Francia la tradizione del personaggio di *Amleto* comincia e finisce con Talma, ma, ohimè.... il sublime tragèdo non incarnava già la splendida creazione di Shakespeare, sibbene la pallida copia, la riproduzione sbiadita e quasi ridicola del signor Ducis.... Ducis *de l'Académie....* dove occupava, Dio lo perdoni, la poltrona del Voltaire. L'*Amleto* di Ducis era un principe pazzo alla francese, un amoroso *classico,* un carattere tutto convenzionale modellato alla moderna.

Il cache un coeur de feu sous un dehors *paisible;*
Et tous ses sentimens *avec lenteur formès*
S'y gravent *en silence, à jamais* imprimés....
Ne vous y trompez pas, ses pareils outragés
Ne s'apaisent jamais que quand ils sont vengés!...

In Italia, Alamanno Morelli fu il primo a vestire il nero mantello e la piumata tòcca del principe di Danimarca. Nessuno lo vinse nella intelligenza di quel carattere così proteiforme, nello studio di quel tipo così diverso e tormentato e tanto dissimile da ogni nostro costume. *Amleto* rivestiva con lui tutta la maestà della sventura; e ne' momenti del delirio e dell' allucinazione rivelava collo sguardo, col gesto, col tuono della voce l'interna lotta fra la paura di scuoprire il vero e il disgusto di vedersi circondato dal falso.

Ernesto Rossi avrebbe nel personaggio di *Amleto* tutto il merito d' una creazione, se non fosse venuto dopo il Morelli, e non avesse preceduto Tommaso Salvini. Ognuno di questi due sommi tragèdi, che fanno oggi onore al nome italiano nelle lontane contrade di Germania e di America, ha meravigliosamente reso e interpretato una parte del tipo shakespeariano, la parte più conforme alla tempra del proprio ingegno e all' indole de' propri mezzi. Rossi rivela tutto intiero lo sgomento ineffabile di quell'anima sfiduciata, il languore morboso di quella volontà combattuta. La sua voce lenta, solenne, affannosa,

sepolcrale, par che risponda piuttosto al suo proprio pensiero che alle domande di chi lo avvicina; quegli occhi smarriti e vagabondi cercano da per tutto lo spettro, e dietro la guida dell'ombra indagano fra le tenebre della menzogna il lampo fugace della verità. L'*Amleto* del Rossi vive veramente in una sfera ultrasensibile ed estraumana, ci si vede che calca coi piedi la terra sol quanto basti per compir la vendetta; poi si slancierà nella cupa tenebria dell'infinito, popolata per lui di sogni paurosi, di fantasimi sanguinolenti, di problemi insolubili.

Salvini personifica l'*Amleto* incalzato e spinto dal potere irresistibile del suo fato. Nessuno può dimenticare il cupo suo sguardo, la sua voce tonante, la fronte curva sotto il peso d'un unico pensiero terribile, la sua bella testa piegata sotto il giogo d'un inesorato destino, l'accento disperato della sua invettiva alla madre, l'espressione de' suoi occhi al momento in cui cerca di penetrare il mistero spaventevole della strage paterna.

Luigi Monti è forse l'attore che ha sortito da natura le più rare e più invidiabili doti per intendere e rappresentare tutti i lati dello strano tipo di *Amleto.* La sua figura si conviene appuntino a quel carattere di energica debolezza e di stanchezza irrequieta che rende il personaggio femminilmente molle del giovane principe Da-

nese. La sua faccia pensosa trova l'evidenza nell'espressione del dubbio vago, della meditazione straziante, del disgusto profondo d'ogni cosa creata. La sua voce ora grave, ora stridula, or lenta, or concitata rivela le tremende lotte dell'anima, e suona come un'eco degl'interni tumulti. E la sua mente alta, la sua eletta intelligenza, il suo acume piuttosto unico che raro, lo conducono spesse volte a raggiungere la verità.

Bisogna sentire con che amarezza sdegnosa e con che affannosa trepidanza insieme susurra nelle orecchie della madre il ribrezzo che gl'inspira quell'azione che « strappa la rosa dalla fronte dell'amore innocente per porre a suo luogo la piaga schifosa e purulenta. »

> . . . . takes off the rose
> From the fair forehead of an innocent love,
> And sets a blister there....

Bisogna commoversi alle sorde intonazioni di quella rabbia soffocata sotto le apparenze dell'ironia, agli scoppi di quel riso stridente, ai selvaggi accenti di quell'odio mortale; e piangere alle dolci e soavi reminiscenze di un felice passato, ai dolori del dubbio angoscioso, ai palpiti compressi e nascosti di un amore che combatte col dubbio, col sospetto, collo scoraggiamento, col disgusto della vita e del mondo.... *L'uomo non mi piace più.... e la donna nemmeno !...*

E quale furia di affetti lungamente e penosamente dissimulati prorompe da quel petto fedele sulla tomba della povera *Ofelia!....* « Io.... io amai la fanciulla, e l'amore di quarantamila fratelli non potrebbe uguagliare la somma dell'amore mio solo. Ecco.... io vengo a te.... io, Amleto il Danese. »

> I loved Ophelia, forty thousand brothers
> Could not, with all their quantity of love,
> Make up my sum....
> . . . . This is I,
> Hamlet the Dane! . . . . .

E certo è necessario un gran talento per cogliere il vero in una sì strana complicanza di sentimenti e di forme, in un accozzo continuamente pugnante di passioni e di espressioni!..... Odo ancora gli accenti di ammirazione per certo quartetto del Verdi in cui alcuno ride mentre altri piange; ma quanto più difficile ha da essere accordare nel pianto e nel riso insieme una voce sola, un personaggio solo che freme col cuore e folleggia colla lingua, che ragiona e simula la demenza, che soffre e fa soffrire motteggiando e irridendo ?!....

Luigi Monti fu uguale a sè stesso e dal lato della intelligenza non inferiore ad alcuno. È la più bella lode che possa toccare a un artista che indossa la veste di Amleto dopo Alamanno Morelli, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

III

Gli Attori italiani all' estero — Adelaide Ristori
Tommaso Salvini

7 Aprile 1875.

Da un pezzo in qua, le Muse del teatro – se pure il teatro contemporaneo può ancora vantarsi d'avere le muse dalla sua - spogliata la clamide e la toga matronale, deposto in guardaroba il socco e il coturno, hanno indossato invece l'abito succinto della pellegrina, han calzato gli stivaletti a doppio suolo e le calosce di *gutta percha* della viaggiatrice, e girano il mondo come semplici avventuriere in cerca di applausi e di scudi; e.... diciamolo francamente.... piuttosto di scudi che di applausi.

La smania dell'emigrazione passò dalla scena musicale alla scena tragica, invase il dramma più tardi; e oggi s'è attaccata perfino alla commedia, che non sta più nella pelle, che agogna di spulezzar via fuor de' confini delle ribalte nostrane, di correre sulle strade ferrate, di solcare l'oceano, e di alzare le tende sulle spiaggie più lontane e tra i popoli più diversi per indole, per costume e per linguaggio.

La colpa non è certo tutta nostra, e l'esempio non venne da noi. Le belle donnine del teatro

comico francese - guardate che ogni volta si tratta di staccare un nuovo pomo dall'albero della scienza del bene e del male è sempre Eva quella che allunga la mano - le belle donnine del teatro comico francese, che da lungo tempo *avaient jeté leur bonnet par dessus la Manche*, furono le prime a pigliar l'aire in cerca del loro scuffiotto affidato all'*ala de'venti*, e cascato a casaccio sul palcoscenico d'un teatro.... o sul capezzale d'un re di corona.

La malattia è attaccaticcia; e non andò molto che le attrici più vispe e più coraggiose scappate fuori dalle quinte de' teatri stranieri, resero la visita alle loro consorelle di Francia, e l'*Odéon* e il *Palais Royal* videro arrivare le nomadi compagnie de'commedianti inglesi e spagnuoli; e le sale dorate della capitale parigina echeggiarono di applausi alla *Senorita Dolores*, alla *miss Siddons* e al *Mathews*, e al *Kemble.*

Oggi è la Russia che manda i suoi attori sulle rive della Senna; e i *badauds* de'nuovi *boulevards* corrono in folla a batter le mani a' versi di Pouchkine e alla prosa di Gogol, senza capire un'acca, bene inteso, di tutte le belle cose che si sciorinano da quelle esotiche bocche.

Noi Italiani, arrivati gli ultimi alla stazione di partenza, abbiamo voluto almeno spingere un po' più in là le nostre peregrinazioni; e memori delle glorie nazionali di Cristoforo Colombo e di

Amerigo Vespucci, prendemmo possesso colle nostre comiche compagnie del gran continente americano. Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e poi, più tardi, Adelaide Tesssero, Giacinta Pezzana..... e altri non pochi, corsero trionfalmente da New-York all'Avana, dal Chilì al Perù, da Boston a San Francisco di California; alcuni di essi (per parlare solo dei più fortunati), raccogliendo per tutto copiosa mèsse di simpatie, di elogi, di poesie manoscritte e stampate, di corone e di dollari.

Tanto meglio per loro.... e tanto meglio per noi! Non sarò io di sicuro che vorrò dir male di questa esportazione artistica che fa onore al paese, apre un nuovo campo alla nostra attività, diffonde lontan lontano la gloria del nome d'Italia, e arricchisce tante brave persone. Senza contare il benefizio di riposarci un po' dai famosi *capi d'opera* del teatro tragico nostrano e forestiero, e di lasciarci riprender fiato per un'altra occasione. Tutto va per il meglio nel migliore dei mondi possibili.

Se oggi ho messo a mano questo argomento di Rassegna drammatica, l'ho fatto dunque con un'intenzione tutta benevola e laudativa. Io non saprei associarmi in verità ai lamenti e agli omei di quei critici da caffè, che crollano melanconicamente la testa quando leggono su per le gazzette, tradotti in volgare italiano, i trionfi degli attori nostri nel nuovo mondo.

Sarebbe meglio, lo so, che invece di *tiranni*, e di *padri nobili*, di *prime donne* e di *servette*, l'Italia mandasse in America de'caratelli d'olio d'oliva, de' fusti di vino e delle paste alimentari; è forse vero che l'abitudine del recitare innanzi ad un pubblico così differente di gusti e così dissimile di costumi da questo nostro, contribuisce a guastarci un po' i più simpatici e più lodati fra gli attori del nostro teatro nazionale, i quali tornano fra noi più manierati, più esagerati, più declamatori, più *effettisti;* ma ormai mi sono avvezzato a darmi pace con grandissima facilità di coteste piccole miserie.

Due cose sole, in questi ultimi tempi, mi hanno messo, come suol dirsi, una pulce nell'orecchio. La prima è la smania di recente entrata in corpo alle nostre celebrità viaggianti nell'altro emisfero, di recitare in una lingua che non è la loro, e di cui, a quell'età, non giungeranno mai a rendere con garbo tutte le inflessioni, tutte le finezze, tutte le grazie natìe. Cotesta mi sembra una pretensione, un'imprudenza, una vanità puerile e pericolosa; e mi addoloro che la signora Adelaide Ristori, male ammaestrata dal suo primo e poco felice tentativo di recitare in francese nella capitale della Francia, si sia lasciata prendere dalla voglia di ritentare la prova recitando in ispagnuolo.

Le corrispondenze dell'Avana ci recano già la

novella degli sdegni, delle rivalità, dei pettegolezzi suscitati nel pubblico da cotesto capriccio della grande attrice. Fu mestieri ch'ella abbandonasse il paese, ove si era recata con grave fatica e dispendio, e che dimettesse l'idea di dar prova della sua rara abilità sulle scene di quel teatro. Non sappiamo bene ancora se in quel tumulto di opinioni discordanti la politica ci mettesse lo zampino; ma ad ogni modo ci furono logomachie violente e acrimoniose, attacchi e difese in cui non sempre si serbò la misura della convenienza letteraria; e il nome italiano ci scapitò di sicuro un tanto di simpatia e di rispetto. Se la nostra attrice più illustre e più universalmente applaudita avesse intenzione di fissare costà la sua stabile dimora, e di prendere un posto – il più onorato senza dubbio – fra le *stelle* di prima grandezza del firmamento drammatico nel Mondo Nuovo, capirei perfettamente i suoi sforzi per vincere la lotta fra le proprie aspirazioni e le reluttanze altrui, e per terminare nel più breve tempo possibile il nuovo tirocinio. Ma a che prò darsi tanto da fare per tre o quattro settimane di sosta, a rischio di farsi gridar la croce addosso, e di lasciar dietro di sè l'eco degli spropositi di lingua, e delle risibili inflessioni di pronunzia? Mi pare tutto tempo e fiato sprecato; e come non seppi mai sopportare in pace i motti e le facezie del signor

Barbey d'Aurevilly all'epoca in cui Parigi vide la signora Ristori sotto le spoglie di *Béatrix, ou la Madone de l'art,* così non mi so avvezzare all'idea dei sarcastici *entrefilets* lanciati dalla stampa avanese contro la nostra attrice declamante nell'idioma spagnuolo.

Giova sperare che la seconda lezione riesca più proficua e più memorabile della prima, e che Adelaide Ristori si contenti d'essere una grande attrice in italiano.

Un altro malanno che mi mette in pensiero è la febbre di locomozione che invade poco a poco i nostri artisti minori. Sedotti dalla speranza di subiti guadagni, ubriacati dagli applausi del pubblico più che indulgente di qualche teatrucolo di quarta classe, tutti i nostri attori novellini, tutti gli *amorosi* esordienti, tutte le *prime donne* lattanti, tutte le regine da tragedia, cui non furono per anco *dati i piedi,* sognano gli allori e gli scudi di Valparaiso e di New-York, e fantasticano ad occhi aperti di conquistare in quattro e quattr'otto il loro cantuccino di California!

Ho sentito giorni sono, colle mie proprie orecchie, una giovane prima attrice - appena appena tornata da balia.... e dalla benevolenza d'un pubblico, pieno di cortesia per un bel visetto, avviata con lieti auspici verso il decimo o il quattordicesimo posto dell'arte - deplorare con accento burbanzosamente melanconico: *che in Italia non*

si fanno danari, e annunziare così a bruciapelo la sua prossima partenza per l'America.

Oimè! dove ci condurrà questo soffio turbinoso di recente superbia, dove andremo a parare con questo crescente prudore di far quattrini, dimenticando che ad ogni impresa occorrono pari le forze, e che tutto il mondo è paese; e che, passato il periodo della sorpresa e della novità, comincia quello della diffidenza, della stanchezza, de' confronti e delle critiche?

Che amare disillusioni si preparano ai mirmidoni del teatro, emigranti in lontani paesi!... E che trista figura corre rischio di fare l'Italia rappresentata all'estero da figliuoli così deboli e così piccini!...

Meno male che una volta ogni tanto ci occorre la consolazione di vedere uno dei nostri veramente eccellenti e laudabili artisti tenere alta la gloria del nome italiano presso le nazioni straniere.

Tommaso Salvini, il principe de' nostri tragèdi, ha inaugurato a quest'ora la stagione di gala al *Drury Lane* di Londra, sul teatro di Garrick e di Sheridan, sul teatro delle glorie del Kemble e del Mathews.

Amleto, Otello, Macbeth, tutti gli eroi di Shakespeare, animati dal genio del grande artista italiano, rivivranno sulla loro propria terra; e nessuno meglio del Salvini potrà rendere quel vi-

gore di passioni, quella forza di carattere, quella potente e spiccata originalità che fece di quei personaggi, evocati dal buio delle leggende e delle tradizioni, altrettenti tipi umani, veri, viventi, e immortali.

E accanto ad essi vedranno gl'Inglesi sorgere sul palcoscenico la figura stranissima d'*Ingomaro*, il *Figlio delle Selve*, e la melanconica faccia dello sventurato eroe della *Morte civile*, e le atletiche forme del *Gladiatore*, e l'ombra sdegnosa di re *Arduino*, e il gemmato turbante d' *Orosmane*, tormentato dal geloso furore contro la bella *Zaira*.

La tragedia del Voltaire - che non è certo la più bella fra le creazioni del filosofo di Ferney e che in fondo in fondo può passare per una molto mediocre imitazione dell'*Otello* - fu, per chi non lo sapesse, scritta originariamente per le scene d'Inghilterra, e dedicata a quel Falkener, ricco mercante di Londra, che aveva accolto l'Autore della *Pucelle* con sì affettuosa cordialità da guadagnarsi per sempre la gratitudine di quel cuore freddo ed egoista.

Nel 1735, quando l'onesto Falkener andò ministro d'Inghilterra a Costantinopoli, il Voltaire gli scriveva in un inglese tutto suo la più cortese lettera che forse uscisse mai dalla sua penna; e confondeva in una medesima lode l' uomo sollevato a invidiabile fortuna e il paese che mostrava di saperne apprezzare le doti meglio uniche che

rare. *Now the honest, the good and plain philosophe of Wandsworth, represents his King and country, and is equal to grand seignior. Certainly England is the only country where commer and virtue are to be regarded with such an honour!*

E oggi, per opera di Tommaso Salvini, *Zaira* tornerà dopo tanti anni in Inghilterra; e vedremo con che lieta accoglienza i successori del buon Falkener faranno gli onori di casa alla rivale di *Desdemona.*

E per questa volta almeno, il Voltaire passerà per un uomo ammodo, accessibile ai sentimenti d'amicizia e di riconoscenza; e i suoi nemici, che son tanti e poi degli altri, non andranno a frugare nella voluminosa sua corrispondenza per trarne le prove dell'aridità del suo cuore, e della sua perfida abitudine di mettere in ridicolo le cose più serie, le passioni più generose e le persone più affezionate, come avvenne testè quando fu scoperta la famosa sua lettera a M. D'Argengenson intorno al parto di Madame du Châtelet:

« Madame du Châtelet vi fa sapere, caro signor « mio, che stanotte, mentre era seduta allo scrit- « toio scarabocchiando qualche stampita Newto- « niana, ha sentito un piccolo bisogno. Il piccolo « bisogno era una bambina che è venuta alla « luce in quattro e quattr'otto. L'hanno ricolta « e l'hanno stesa sopra un volume di geometria « che era lì accanto allo scrittoio. La puerpera

« è andata a letto perchè insomma a letto bi-
« sogna andarci ; ma sta bene, e se non dormisse
« vi scriverebbe da sè. Quanto a me, che ho
« partorito un *Catilina* in cinque atti, sono cin-
« quecento volte più affaticato di lei. »

Pochi giorni dopo, Madame du Châtelet era morta!...

IV

7 Febbraio 1876.

Erano battute di poco le sei (notate, vi prego, che il mio racconto incomincia come un romanzo alla moda), e le porte del teatro Niccolini erano prese d'assalto da una folla impaziente, romorosa, esasperata da un paio d'ore di precedente aspettativa. Quella valanga di carne umana - che in barba alle più sacre leggi di natura e a'sapienti calcoli del Newton rotolò montando per l' insù, e arrivando in un attimo a capo delle due scale del teatro - si componeva d' indigeni e di forestieri, di maschi e di femmine, e di popolani in giacchetta e di titolati in giubba e in cravatta bianca, di gente che si gargarizzava la gola colle consonanti aspirate del vernacolo fiorentino, e di persone che facevano scricchiolare tra' denti le sillabe singhiozzanti di tutti gl' idiomi usati nel gemino emisfero.

Sotto le vôlte dell'edifizio, un nome solo suonava pronunziato correttamente e allo stesso modo dalle mille bocche della moltitudine.... il nome di Tommaso Salvini.

In meno di cinque minuti la platea fu occupata fin sotto il parapetto della ribalta; non ci rimase più un palmo di terreno, che non fosse calpestato contemporaneamente da quattro piedi ostinati a trovare un miracolo d'equilibrio per tener ritte due persone. E intanto la porta seguitava a mescere frotte di spettatori affannati, drappelli di ritardatarii, gruppi di curiosi che avevano usato prepotenza al bigliettinaio per istrappargli di mano un biglietto, ad onta dei caritatevoli avvisi prodigati da quel rispettabile funzionario.

Dove diavolo entravano cotesti individui arrivati all'ultima ora? Nessuno l'ha mai potuto indovinare. Fatto sta che trovavano posto e non tornavano indietro; il che mise una gran confusione nelle idee dell'ingegnere Emilio Lotti e scompigliò tutti i calcoli dell'Agente delle tasse intorno alla capacità della sala. Si dice che l'onorevole Pertusio, o chi per esso, convinto ormai che le pareti del Niccolini sono costruite in lastroni di gomma elastica, si dispone a riscuotere la tassa sulla base d'un concorso quotidiano di centomila spettatori, *incunati* a tre e quattro suoli, come le acciughe della Gorgona.

Passarono due ore.... due ore d'inferno. La folla stretta, pigiata, agitata da quel continuo dondolìo che fa galleggiare lo stomaco, romoreggiava sordamente o faceva volare per aria certe interiezioni sguaiate e poliglotte, che aggiungevano il lume di qualche moccolo alle centinaia di candele accese attorno attorno. Poi s'incominciarono a popolare i palchi, i posti distinti, le poltrone, le seggiole, gli sgabelli, i panchetti, le lunette della bocca d'opera, gli sfiatatoi del soffitto.... per tutto gruppi di teste, mazzi di mani inguantate, matasse di capelli biondi e bruni, gomitoli di treccie, ceste di fiori finti, grappoli di spalle e di braccia nude, nastri, penne, solini inamidati, trine, brillanti, fiocchi, gingilli, arzigogoli,... e occhi, da svegliare la concupiscenza a sant'Ilarione.

Quando si alzò il sipario, avresti sentito volare una mosca, se una mosca si fosse azzardata a penetrare in quell'atmosfera soffocante e arroventata! E i mirabili versi della più poetica, della più immaginosa, della più lirica fra tutte le tragedie dell'Alfieri incominciarono a narrare al buon pubblico i casi pietosi del primo Re d'Israello.

Misero Re!... In onta a tutte le pompose e rimbombanti imprecazioni di Samuele e di Achimelecco, io mi sento sempre nel cuore una gran simpatia per quell'ottimo figliuolo di Cis, *electus*

et bonus, qui ab humero et sursum eminebat super omnem populum, il quale, tutto intento alla ricerca delle asine paterne, trovò invece tra i ciottoli di Suph la corona gemmata delle dodici tribù del popolo eletto. Infelice Saulle!.... Meglio valeva per lui rotolare giù dalle rupi dell'Efraim e posare, cadavere insanguinato, in fondo alla gola oscura, accanto alle esanimi ciuche del babbo!...

Oimè.... anco gli asinari hanno il loro granello di maledetta ambizione nascosto giù fra gl'intimi latibuli del cuore innocente; e bastò la perfida lusinga del vecchio profeta, del Giudice spodestato, per risvegliare in quel cuore tutti gl'istinti dell'orgoglio, tutte le cupidigie della dominazione.

Mi pare di sentirla ancora, fra le ginestre ed i pruni della selva, la voce di Samuele sobbillante il candido Beniamita per indurlo ad accettare la corona colla bugiarda speranza di mille godimenti futuri. Che ti affanni alla ricerca delle ciuche smarrite?... Fa' conto d'averle bell'e trovate.... E non sarà tutto tuo quanto c'è di buono e di bello nelle tribù d'Israele, tutto tuo e della tua casa? *Et de asinis, quas nudiustertius perdidisti, ne sollicitus sis, quia inventæ sunt. Et cujus erunt optima quæque Israel? Nonne tibi et omni domui patris tui?*

L'astuto vecchio mirava a regnare egli stesso, e ad assicurare il regno de' figli suoi dietro le

spalle di un fantoccio coronato; d'un omaccione grande e grosso in tutto, fuorchè nel cervello. Ma Saulle imparò troppo presto le arti del trono, e apprese troppo a fretta il mistico linguaggio sacerdotale, che per tanti anni avea dettato le leggi al popolo di Dio. In quattro e quattr'otto ei ne seppe quanto i maestri: *et ecce cuneus profetarum obvius ei; et insiluit super eum spiritus Domini, et prophetavit in medio eorum.* Due anni più tardi, sulle alture di Galgala, in procinto d'impegnare battaglia coll'oste Filistea, Saulle, impazientito d'aspettar Samuele che non veniva, offrì di sua propria mano il sacrificio al Signore, ed esercitò a maraviglia così le funzioni di duce e di re, come quelle di sacerdote. Non l'avesse mai fatto!... Il vecchio profeta aprì gli occhi, vide sfuggirsi di mano non solo lo scettro ma anco la verga, ed ebbe paura per sè e pe' figli suoi, per la sua discendenza e per la sua casta. E maledisse l'unto del Signore, e morì imprecando al sovrano, e lasciò a'sacerdoti l'eredità del suo odio e della sua vendetta.

Da quel giorno in poi Saul non ebbe più un minuto di pace. Calunniato, perseguitato, messo in sospetto a'suoi sudditi, accusato di mille colpe, rimproverato aspramente perchè troppo umano verso i nemici, troppo baldanzoso nella disfatta e troppo generoso nella vittoria, circondato di spie, di falsi amici, di fanatici ierofanti e di do-

cili istrumenti della protervia sacerdotale, sfidato a viso scoperto dagli emuli, illaqueato dalle insidie de'nemici nascosti, spinto alla ruina dalle torbide arti de'ribelli, irritato da quella guerra continua, e debole incontro alle seduzioni e alle carezze, buono e credulo per natura, magnanimo per indole, fiero per costume, ondeggiante sempre fra lo sdegno e l'affetto, il primo Re d'Israello smarrì a poco a poco la ragione, cadde in una profonda melanconia o in una sovreccitazione morbosa, tremò, sospettò, s' ingelosì, pianse, si abbandonò a tutte le furie dell'anima sua travagliata, finchè assalito da' Filistei, abbandonato da'suoi; si precipitò furibondo sulla punta della sua spada e restò cadavere insepolto ne' campi sanguinosi di Gelboè.

Nessuno saprebbe dire se la storia ha trovato la verità nelle pagine del *Libro di Samuele,* che i Settanta e la Volgata registrano come il primo *Libro dei Re.* Certo la poesia ci ha trovato l'interesse e la passione; la pittura meravigliosa d'un carattere strano, complesso, essenzialmente umano e drammatico; la lotta fra due poteri ugualmente ostinati a conquistare il dominio del mondo; il terrore e la pietà, il meraviglioso e il sublime, il reale e il fantastico, le smanie di Saulle, la soave tenerezza di Micol, la perfidia di Abner, l'ira di Samuele, la rassegnazione di Achimelech, l'arpa di David, e i misteriosi orrori della grotta

d'Endorra. Certo, l'Alfieri ci ha trovato una vera tragedia: una tragedia drammatica che non è già più la semplice e nuda narrazione antica, e non è ancora la torbida e tempestosa azione moderna; ci ha trovato uno stile nuovo, ugualmente lontano dall'aridezza e dall'austerità de' suoi primi lavori e dalla rettorica frondosa e parolaia dei poeti de' suoi tempi.

In quella pittura d'un carattere nobile, generoso, elevato, pieno di grandi virtù e di grandi debolezze, trascinato irresistibilmente verso l'ultima ruina dall' altrui perfidia e dalla propria imprudenza, non c' è più l'inesorabile potenza del Fato, c' è invece tutta l'arcana forza della natura umana. Saul perisce vittima non già de' suoi delitti, ma delle sue passioni; non già dei suoi rimorsi, ma delle sue alte memorie; e soccombe sotto il peso dello spavento che invade l'anima sua travagliata e l'accesa sua immaginazione. Maledetti per sempre i monti di Gelboè, dove giacque inonorato lo scudo dell'eroe; benedette le lagrime delle figliuole d' Israello, che piansero il forte tradito dalla vittoria! *Montes Gelboe, nec ros nec pluvia veniant super vos, nec sint agri primitiarum; quia ibi abiectus est clypeus fortium, clypeus Saul, quasi non esset unctus oleo! Filiae Israel super Saul flete, qui vestiebat vos coccino in deliciis, qui praebebat ornamenta aurea cultui vestro!*

Venerdì sera Tommaso Salvini fu pari a sè stesso; nè è concesso a parola umana dire le sue lodi in modo diverso e migliore. Cotesto taumaturgo della scena non è un artista; è l'arte fatta uomo. Nessuna intelligenza più capace di comprendere la proteiforme essenza dell'umana natura, nessun complesso più perfetto di mirabili doti per ritrarre al vivo ed al vero le splendide creazioni dell'ingegno; nessuna potenza più sovrana per volgere a suo talento le passioni della folla. Bisogna sentire quella voce arcanamente insinuante che dalle più soavi modulazioni della tenerezza e dell'affetto si leva allo scoppio più impetuoso dell'ira; bisogna piegare la testa al soffio di quella passione irrefrenata che scaturisce, prorompe, si propaga, e travolge le anime più torpide e più neghittose; bisogna seguire colla mente quelle sagaci interpretazioni del più ascoso pensiero, quelle inflessioni sapienti che rivelano le più minute allusioni d'una frase, quegli accenti che danno il valore d'un lungo commento alla più semplice e nuda parola; bisogna provare la magìa di quell'occhio fulmineo, di quella fuggevole e rapida espressione, di quella meravigliosa mobilità di fisonomia, di quel gesto che parla, di quella movenza che dipinge, di quel grido che scuote, di quel sorriso che agita, di quel sospiro che molce, di quel ruggito che atterrisce, di quell'entusiasmo che invade, impera e

sospinge nel turbinìo della passione cieca, prepotente e impetuosa!...

Salve re d'Israello, salve re della scena!

Accanto a lui Cesare Rossi, trasformato in tragèdo (per tornare un po' più tardi col *Curioso Accidente* a' comici ludi, ove domina sovrano), vestì i candidi lini di *Achimelecco* e profetò con una potenza d'inspirazione, con un afflato di verità, con una dignità di forme e di modi, che fecero strabiliare il buon pubblico della platea. Nessuno avrebbe mai sospettato che quell'attore, così avvezzo a muovere il riso, sapesse anco strappare al ciglio più asciutto lagrime sì amare, e tanto sincere; niuno avrebbe creduto mai che un artista sì abituato al tuono lieve e sommesso della commedia sapesse levarsi a tanta altezza fra le pompe d'una tragica rappresentazione.

Interdum tamen et vocem comoedia tollit;
Iratusque Chremes tumido delitigat ore.

S' ei fosse più applaudito come tragico o come attor comico, è un problema che non mi attento a risolvere.

Andrea Maggi si rivelò, trasfigurato in *Davidde,* come un eroe adolescente cui serba l'avvenire una splendida corona. Acume d'ingegno, eleganza di dizione, soffio di poesia, potenza di mezzi, incanto di voce, nulla gli mancò; e fu giustizia

che il pubblico plaudente profetizzasse per lui i trionfi cui l'arte lo chiama.

La signora Piamonti, bella e compassionevole sotto le spoglie di *Micol* innamorata, suscitò un vero tumulto di affetti nel commosso uditorio; e il signor Pasta rese a meraviglia le perfidie e i tradimenti del tristissimo Abner.

Ah! com'è corta una sera a tante emozioni; com'è poca una rappresentazione a chi subisce il fascino di Tommaso Salvini. Non sarebbe dunque possibile ritornare da capo?... Un'altra volta almeno?... E perchè no!?...

V

23 Ottobre 1876.

« La verità, o signori, la verità che non è lecito dissimulare innanzi a voi, mi costringe a confessare che cotesto barbaro scrittore, così rozzo ed ignobile, così scostumato ed assurdo, aveva pure qualche scintilla di genio. »

Così parlava, compiono oggi cento anni per l'appunto, dinanzi ai quaranta *immortali* dell'*Accademia* francese, un filosofo, un letterato, un poeta, un drammaturgo, un grand'uomo insomma; che dichiarava di levare la voce a difesa della gloria dell'arte e della dignità del suo paese.

Il *barbaro* era Guglielmo Shakespeare; il grand' uomo era Francesco Arouet di Voltaire!...

Un secolo intero è passato dal giorno in cui cotesto discorso fu pronunziato nella solenne adunanza dell'Accademia francese; e non sarebbe senza interesse il ricercare come mai l' ardita e strampalata sentenza del filosofo non abbia menomato la gloria nello Shakespeare finchè il suo critico potè a buon dritto intitolarsi *le roi Voltaire*; e come non abbia oscurato la fama del Voltaire quando lo scettro dell' arte passò, per unanime consenso dei posteri, nelle mani dello Shakespeare!...

Argomento alla critica acerba era appunto il dramma meraviglioso che Ernesto Rossi ha rappresentato testè, sulle scene del Principe Umberto, innanzi a tanta folla di spettatori plaudenti, convenuti in teatro principalmente per la curiosità di raffrontare, nell' interpretazione dello stesso carattere drammatico, i due celebrati attori della nostra scena contemporanea, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

Ho avuto il torto di non potere assistere alla recita; e non saprei, per conseguenza, contribuire, per la mia modesta parte, alla soddisfazione di sì fatta legittima curiosità; ma la testimonianza del mio egregio collega *Jarro*, al cui retto giudizio e al cui critico acume so di potermi perfettamente fidare, mi assicura che Ernesto Rossi,

interpretando il carattere del *Moro di Venezia* in un modo tutto nuovo e tutto suo, affermò una volta di più la potenza artistica del suo nobile ingegno, e tolse ogni possibilità di confronto fra due interpretazioni ugualmente perfette, ma affatto diverse per intendimenti e per mezzi fisici, e per artistiche doti.

La cosa, del resto, è naturalissima e si capisce alla prima. Una figura così complessa e proteiforme, così umana e così drammatica come quella di *Otello*, si presta mirabilmente a tutti gli atteggiamenti psicologici della scena, e può apparire varia e mutabile nella sua artistica unità, secondo che si voglia dare la prevalenza ad una delle forti e vigorose passioni che travagliano con alterna vice quell' anima generosa e leale.

Il *Moro di Venezia* è una delle ultime creazioni di Shakespeare, ed è forse la figura più drammatica e più perfetta fra le molte che quell' ingegno potente ha portato al teatro. Non era possibile immaginare un carattere più acconcio ad incarnare innanzi gli occhi degli spettatori la furibonda passione della gelosia. Quell' Affricano dall' anima ardente, dalle membra robuste, dalle sensazioni pronte e vigorose, debole perchè rozzo, credulo perchè onesto, cieco perchè innamorato, feroce perchè avvezzo al sangue sui campi di battaglia, e dall' abitudine del comando

reso insofferente d' ogni indugio e incapace d'ogni riflessione, era bene il personaggio più adattato a raffigurare i delirii dell' amore, le torture del dubbio, le smanie del furore geloso, gl'impeti irrefrenati e terribili del desiderio di vendetta. Quel leone è sempre incatenato nei lacci d'una passione che lo signoreggia e lo governa, e serve ora al dolce incanto dei vezzi di Desdemona, ora alla perfidia di Jago; e urla e si dibatte sotto la tortura del pensiero geloso; e piange e geme alle reminiscenze de' suoi giorni felici; e quell' anima, indurata da venti anni di guerre, si rammollisce, si accascia e piega al primo assalto del dolore.

Il dramma di *Otello* – come ormai tutti sanno, anco i meno esperti delle cose letterarie – è *tratto* da una novella italiana del Giraldi Cintio, che è la sesta della terza decade degli *Ecatommiti*; eppure nessuno ha mai osato dubitare ch' e' non appartenga tutto intiero all' immortale tragèdo. La favola è senza dubbio quella stessa inventata – o riprodotta – dal novelliere italiano; i personaggi principali sono que' medesimi che figurano negli *Ecatommiti*, l' intreccio non è punto mutato, e il famoso episodio del fazzoletto è preso pari pari dalle pagine della novella. Ma lo Shakespeare ci ha messo di suo la meravigliosa creazione dei caratteri, il cozzo drammatico delle passioni, il movimento e la vita delle scene, la

novità dello stile, l'efficacia delle immagini, la forza delle situazioni; e animando col suo soffio le pallide figure dei personaggi trovati nella narrazione originale, ha dato loro quella esistenza artistica, che li fece contemporanei di tutti i secoli e cittadini di tutte le nazioni.

Vorrei - se il mio non fosse un desiderio troppo ardito - che rileggesse insieme la novella del nostro Giraldi e il dramma dello Shakespeare quel cortese Signore (di cui mi piace tacere il nome), che testè mi scrisse una lunga lettera accusando di eccessiva severità la mia critica, perchè non volli menargli buona una servile imitazione drammatica che avea tutta l'aria d'un plagio, involontario certo, ma pur sempre un plagio.

Ei capirà senza troppa fatica come avviene che, a parer mio, il dramma dello Shakespeare si possa dire *tratto* da una novella del Giraldi; e il *suo* dramma debba chiamarsi *preso* da un romanzo straniero.

Acqua passata non macina più, e d'altra parte non saprei perdonarmi di contristare l'animo gentile d'un giovane studioso e promettente; ma è proprio un peccato che per coteste considerazioni io mandi a male l'occasione propizia d'uno studio interessante sui diversi modi d'imitazione drammatica, tanto per far vedere la differenza che passa fra un lavoro imitato e un lavoro portato via addirittura.

Intanto Ernesto Rossi, seguendo il corso delle sue applauditissime rappresentazioni, ha rimesso in scena il *Nerone* di Pietro Cossa, la migliore senza dubbio delle opere drammatiche del valente poeta romano, e di gran lunga la più lodota e la meglio riuscita delle commedie storiche contemporanee. Il Rossi è grande nel *Nerone*, il Cossa è veramente poeta e drammaturgo in que' cinque atti, così pieni di passione e di vita, di erudizione sapiente e di osservazione acuta, di reminiscenze classiche e di intendimenti critici moderni. Val quanto dire che la rappresentazione fu un lungo e meritato trionfo.

VI

25 Febbraio 1878.

« Quel dramma barbaro e grossolano non po-
« trebbe essere sopportato neanco dalla più vile
« canaglia in Francia e in Italia.... »

Così scriveva dell'*Amleto* Francesco Arouet di Voltaire nella prefazione della sua *Semiramide*..... ma non era lui che parlava. Era il sistema, era la scuola, era il gusto del suo tempo, era la regola d'Aristotile, erano le *Remarques* del Corneille, era l'arte poetica francese che voleva sulla scena Nerone *bel esprit* e Semiramide *petite maîtresse*.

I posteri hanno vendicato il *Principe di Danimarca.* La *vile canaglia* che lo sopporta, in Francia e in Italia – e più e meglio in Italia che in Francia – si compone delle intelligenze più elette, de' più nobili cuori, delle anime più educate al vero ed al bello. L'artista che veste degli splendori del suo genio quel dramma immortale, quel carattere profondamente umano, quella figura gigantesca, si chiama Tommaso Salvini.

Ho detto Tommaso Salvini e poi ho fatto un punto fermo. Vi prego di credermi sulla parola che non l'ho fatto a caso. I confronti mi sono particolarmente odiosi; nei venti anni che ho passato al teatro tutte le sere – collo spasimo di mettere poi in carta la mia opinione tutte le mattine – li ho sempre evitati con ogni maniera di studio sottile e coscienzioso. Lasciamo dunque da parte i confronti....

Anch' io sono un artista ed ho il rispetto istintivo per tutti i cultori dell'arte, ognuno dei quali la comprende, la esercita, la onora a modo suo, ed è degno di lode quando raggiunge l' intento d'interpretarne le maravigliose invenzioni secondo gli detta dentro lo spirito innamorato e gentile. Nell'arte, sia detto con licenza de' superiori, non c'è – o io m' inganno - mai nulla d'assoluto..... tutto è relativo: tutto parla al cuore e alla mente, tutto si rivela, tutto splende, tutto agita, tutto infiamma secondo il tempo, il luogo, la forma,

secondo la disposizione d'animo, e l'indole, e il costume di chi parla e di chi ascolta, di chi scrive e di chi legge, di chi mostra e di chi vede.

Ho assistito più volte alla rappresentazione dell'*Amleto*; ho applaudito, con gli altri, molti eccellenti attori che ciascuno in modo diverso e tutto suo particolare mi hanno dato la spiegazione di quell'enigma, mi hanno dipinto al vivo quella figura nebulosa ed incerta; ho letto dieci volte almeno il dramma dello Shakespeare nel suo idioma originale, e non meno di altre dieci volte nelle sue varie traduzioni, credo ancora di averci scritto sopra qualche centinaio di colonne della mia prosa.... e con tutto questo confesso di averci capito poco o nulla; o per parlare con maggior proprietà di linguaggio, di non averci mai capito nulla di simigliante a quello che Tommaso Salvini mi ha fatto capire ieri sera, e che mi sembra proprio l'ultima, e la più autorevole, e la più chiara, e la più sottile e più giusta interpretazione del poema drammatico dell'immortale poeta inglese.

Non abbiate paura, vi prego. Io non ho nessuna intenzione di sciorinarvi qui un centinaio di righe di aggettivi superlativi all' indirizzo di Tommaso Salvini. Egli non è più un attore che aspetti dalla critica la conferma dei giudizii del pubblico. Tutti i nostri entusiasmi, pallidi, freddi, serotini, meschini, avviluppati negl' impacci delle

frasi laudative, non valgono per lui uno solo di quegli scoppii improvvisi di applausi non meditati, nemmeno una sola di quelle esclamazioni uscite da cento bocche, che prorompono a un tratto dalla folla adunata in platea. E nè l'elogio della critica, nè l'applauso della moltitudine, nè le lettere de' più illustri poeti, valgono per lui - artista vero nella più larga e più alta significazione della parola - quell'intimo senso di soddisfazione, quella segreta tranquillità di coscienza, quella voce fioca della sua anima inspirata che gli dice: Va', sacerdote dell'arte; il tuo dovere è compiuto.

Narrano le cronache che pochi giorni or sono, a Genova, sul più bello della rappresentazione della *Morte Civile*, Giuseppe Verdi – che cammina e mangia e dorme colle tasche piene de'suoi proprii ritratti in fotografia - fosse preso da così calda ammirazione per il principe de'tragèdi italiani da mandargli, lì su due piedi, un esemplare della sua miracolosa effigie, coll'attestato autografo della sua alta soddisfazione scritto sul di dietro. Tanto valeva come se Vittoria regina gli avesse scaricato a bruciapelo sullo stomaco l'ordine del Bagno, o cinto alle ginocchia il nastro della Giarrettiera!... Eppure ho una idea vaga che Tommaso Salvini, insignito del ritratto del Verdi in fotografia, rimase sensibilissimo alle smanacciate della *vile canaglia* plaudente e vociferante nella sala del teatro!...

Amleto - sia detto per tornare a bomba chiedendo perdono della lunga digressione – *Amleto* come lo raffigura il genio di Tommaso Salvini, non è più un'astrazione, una generalità, una incarnazione del dubbio e della melanconia splenetica settentrionale. È un personaggio, una povera anima travagliata che soffre e si dibatte nel disgusto e nello schifo delle triste contradizioni umane; un cuore generoso che batte sotto l'impulso delle più violente passioni, una mente lucidissima che si sdegna del fango corporeo cui si trova incatenata. Quel vago misticismo che la ingombra è il portato naturale del suo tempo, della sua indole, della sua fede. Era giovane, era bello, tenero e confidente, amoroso e sincero; le carezze materne lenivano in lui il dolore della morte del padre, l'affetto ingenuo e gentile d'*Ofelia* gettava un riflesso tutto roseo sul bruno delle sue vesti e sul corruccio dei suoi pensieri: ed ecco lo spettro dell'ucciso genitore che sorge sull'alta piattaforma del Castello a rivelargli il segreto più terribile, a scuoprirgli il delitto più atroce, l'azione più nera, la trama più scellerata e più oscena che mente di manigoldo abbia mai potuto immaginare.

« Un'azione che stinge la grazia e il rossore della modestia, che alla virtù dà il nome d'ipocrisia, che strappa il fiore della rosa alla fronte serena dell'amore innocente e mette al suo luogo

un'ulcera schifosa, che rende i giuri degli sposi tanto bugiardi quanto il giuramento de' giuocatori! Oh!... un'azione simile sradica l'anima della fede dal corpo dei contratti, e riduce la dolce religione a una vile rapsodia di parole studiate. La faccia del cielo avvampa di vergogna, sì.... e questo globo solido, questa massa compatta, si ricuopre di tristezza come al giorno del giudizio, e langue, quasi per malattia, a quell'atto scellerato. »

Such an act,
That blurs the grace and blush of modesty
Calls virtue hypocrite; takes off the rose
From the fair forehead of an innocent love,
And sets a blister there; makes marriage - vows
As false as dicer's oaths. Oh! such a deed
As from the body of contraction plucks
The very soul; and sweet religion makes
A rhapsody of words. Heaven's face doth glow;
Yea.... this solidity and compound mass,
With tristful visage, as against the doom,
Is thought - sick at the act...!

Tutto il dramma, tutto il carattere d'*Amleto* è in quei versi, che nessuno mi aveva mai fatto intendere come li ho intesi ieri sera dalla bocca di Tommaso Salvini. Tutto l'uomo si è trasformato e sfigurato sotto l'uragano di quella passione scatenata e violenta, e agli occhi di quell'uomo tutto il mondo ha mutato forma e figura. Il contagio di quel delitto ha inquinato per lui

la natura intera. La sua mente non aveva mai concepito, la sua chiara intelligenza non avea mai creduto possibile una malvagità così infernale, così laida, così lungamente e perfettamente dissimulata sotto le dolci e fallaci parvenze della virtù e della pietà. Dopo cotesto esempio, nel mondo non c'è più per lui che menzogna e corruzione. L'uomo non gli apparisce più coll'immagine e colla similitudine del Dio creatore. La virtù è avvilita, l'amore è avvelenato, le cose inanimate stesse perdono l'incanto e la freschezza del bello e del vero. I crepuscoli fiammeggianti, la cupa tenebria notturna, si tingono del colore della vergogna e dello spavento; e mentre quel povero disilluso soffre e piange ed impreca, vede piangere e soffrire intorno a sè, del suo stesso dolore, tutte le cose create. Il mondo intero crolla e s'inabissa con lui nella voragine della sua disperazione.

> Ma in quell' abisso qualche cosa è viva
> Che il gran giudizio frange....

C'è l'affetto della madre, c'è l'amore d'Ofelia.... che fanno contrasto all'alta pietà pel padre trucidato, che lottano colla fede nelle rivelazioni dello spettro regale. Ecco il dubbio.... e non già il dubbio filosofico, il dubbio sistematico, il dubbio astratto; ma il dubbio umano, l'ondeggiare dell'anima nelle varie sentenze suggerite dall'ap-

parenza palese e dalla arcana realtà dei fatti. Come scuoprire cotesta realtà, come pervenire alla conoscenza del vero, come strappare la maschera del viso che nasconde la brutta nudità della natura umana?... Ecco la risoluzione d'infingersi, di osservare inosservato sotto l'egida d'una strana e inesplicabile follia. Non è il dubbio, è il sospetto che affanna quel cuore esulcerato. D'allora in poi *Amleto* avrà l'occhio intento ad ogni improvviso cambiamento di fisonomia, l'orecchio teso ad ogni lieve romore, la mente volta al senso arcano di ogni parola susurrata intorno a lui. Il suono dei passi del Re nel vicino corridoio troncherà il volo alle amorose farfalle de'suoi colloqui con Ofelia: il fruscìo delle vesti di Polonio dietro la cortina della porta armerà la sua mano alla strage nell'idea di uccidere il fratricida; poi la vista del sangue, l'ira, il cordoglio, l'esaltazione dell'accesa fantasia, volgeranno a più violenta rampogna le parole indirizzate alla madre, finchè l'apparizione dello spettro, lo sgomento dell' intima coscienza, la religione della parola data, verranno a trattenergli il labbro e la mano.

Tutto questo è umano, tutto questo è vero, tutto questo è drammatico alla maniera più artistica e più moderna, tutto questo io non l'ho veduto e capito che dinanzi al giuoco sapiente di Tommaso Salvini. E tutto questo mi rivela,

mi spiega, mi fa chiaro il celebre monologo: *Essere o non essere.....* Altro che profetica filosofia Cartesiana, altro che ricerca affannosa dei misteri della vita e della morte!.... È semplicemente la lotta fra il desiderio d'una giusta vendetta, e la tentazione di levarsi dal mondo per metter fine all'angoscia, al disgusto, alla paurosa perplessità d'un'anima combattuta fra il sospetto e la fede. Morire.... dormire!.... È l'unico modo di fuggire sè stesso, di lasciare insoluto un problema la cui soluzione, sempre dubbia, ti rende infelice e ti può render tristo e malvagio; di portare nel sepolcro almeno un resto di fede nell' affetto materno e nell'amore innocente. Dormire?.... Ma e se in quel sonno di morte la verità splendesse finalmente intera agli occhi dell'anima sciolta dall' inviluppo terreno; se fra le larve del sepolcro il figlio, suicida per viltà, incontrasse di nuovo lo spettro del padre invendicato!... Ecco il problema!... (Il *groppo*, come dice, e Dio glielo perdoni, Giulio Carcano traduttore).

Certo, in queste interne lotte tremende e quotidiane *Amleto* farnetica come un ebro; ma quelle sue stravaganze di pensiero e di parola, intese e rese come le rende e le intende Tommaso Salvini, non sono più i segni della pazzia vera ed inconscia, le manifestazioni disordinate e accidentali d'una mente che vaneggia e va-

cilla; sono impeti di passione e sfoghi di rabbia, tranelli tesi all' imprudenza altrui, sassi lanciati da una mano insidiosa perchè altri c' inciampi, ci caschi, e si tradisca nella improvvisa caduta. Ogni parola ha un senso nascosto che risponde al segreto pensiero di chi la proferisce e alla cupa preuccupazione di chi l'ascolta; ogni epigramma ha una punta che ferisce diritto nel cuore dei traditori.

È quella la corda misteriosa che vibra nelle parole d'*Amleto* quando passano per la bocca di Tommaso Salvini; e quella nota, sorda ma continua, suona sempre, dalla prima all'ultima scena, nella commedia della pazzia, e accompagna il dramma della vendetta che rugge nel cuore e impera nella mente del principe di Danimarca.

Tutti gli episodii del poema, anco quelli, e specialmente quelli, che apparivano più sciolti, più staccati, più lontani dall'azione, ci si collegano adesso per quel filo che Salvini ci seppe trovare e ci sa far vedere a chi entra con lui nel laberinto di quell'anima umana. La lezione ai commedianti non è più una bizzarria di letterato, di studioso, di poeta comico che si lascia trasportare dall'amore dell'arte, è un'astuzia finissima che prepara efficacia e aggiunge forza alla prova decisiva della scenica finzione. Che gli attori recitino bene la loro parte, perchè ogni verso della tragedia, ogni più riposta intenzione del

l'Autore, ogni frase, ogni parola, ogni gesto si cacci nel cuore de' due coniugi spettatori, e lo trafigga, e lo faccia sanguinare, e strappi loro dalle intime latebre della coscienza il grido rivelatore del delitto. La scena del flauto non è più uno scherno malizioso, ma un mezzo di giungere alla compiacente cortigianeria di Polonio che studia le forme delle nubi vaganti; non è più una satira alla stupidità del cortigiano, ma la ricerca d'una prova della vigliacca acquiescenza del ministro ai desiderii del sovrano fratricida. Sicuro!... la nuvoletta vagabonda è un cammello, una donnola, un elefante, come piace all'Altezza Vostra.... e l'assassinio, il fratricidio, il veneficio, il tradimento sono arti di regno, espedienti di stato, accorgimenti di politica, come talenta a Vostra Maestà!...

La tragedia dello Shakespeare interpretata a quel modo non è il dramma più spaventoso e più grottesco, più ingegnoso e più intemperante come lo qualificava il Guizot; non è la tragedia dei matti come la chiamava lo Chateaubriand; non è la produzione barbara e grossolana che ci riscontrava il Voltaire; non è l'orgia del dubbio quale appariva a Volfango Goethe; non è l'eccesso della esagerazione come sembrava a Ippolito Taine, e neanco l'inno della romantica ribellione come pareva a Vittore Hugo.... ma è la storia intima e vera d'una grande anima combattuta fra il dub-

bio e la fede; d'un'anima umana, forte e debole a un tempo, misericorde per indole e fatta crudele dagli eventi, amorosa per natura e travolta nell'odio per impeto di generosa passione.

Nell'*Amleto* del Salvini ritrovo l'*Amleto* del Bandello e del Belleforest: *le prince Amleth qui contrefist le fol avec telle ruse et subtilité que feignant d'avoir perdu tout le sens.... faisait pourtant des actes pleins de grande signifiance, et tels qu'ung sage homme eût jugé bientôt, de quel esprit sortait une invention si gentille!....*

È solamente in Salvini che rivedo il personaggio tale quale lo Shakespeare lo ha immaginato e lanciato sulla scena: anima nobile e delicata, travolta a un tratto nel fango sanguinoso della vita dalle serene altezze del pensiero, dalle regioni eteree della speranza. Ha trascorso felice e tranquillo la prima gioventù, occupato di nobili studii, innamorato delle delizie dell'arte, adorato dal più tenero dei padri, corrisposto dalla più dolce, dalla più pura delle donzelle, confidente, generoso, avvezzo a non vedere dall'alto del trono ove nacque che la bellezza, la felicità, la grandezza, la bontà di Dio e la sublimità della natura. Poi su quell'anima, che la natura e l'educazione hanno reso più sensibile, si rovescia ad un tratto la sventura estrema, brutale, irreparabile, la sola capace di distruggere insieme ogni fede, ogni speranza, ogni carità.... In uno sguardo solo ha visto tutta

la laidezza dell'umana specie e questo schifoso spettacolo gli si è parato dinanzi in figura di sua madre!...

O God, o God!....
How weary, stâle, flat, und unprofitable
Seem to me all the uses of this world!...
Fye on 't....o fye!...' Tis an unweeded garden
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely....
But break, my heart, for I must hold my tongue!..

Bisogna vedere Tommaso Salvini quando raffigura il Principe Amleto che assiste alla rappresentazione de' comici imbeccati da lui; e si commuove, si agita, siede, si alza, striscia sulle ginocchia fino ai gradini del trono, appoggia la testa nel grembo di Ofelia, segue attento la recitazione sul suo manoscritto, e interpella gli attori, e commenta i versi agli spettatori, e rugge, e sospira, e mormora, e prorompe finalmente in un grido selvaggio.... Oh!... è vero.... è vero!... mezzo trionfo e mezzo disperazione!...

Quando si è detto: è sublime, non si è detto nulla, proprio nulla. Bisogna andare a vedere *Amleto* sulla scena, tornare a casa, andare a letto, starsene zitto, e dormire.... Dormire?... sognare forse!...

Accanto a Salvini trovarono modo di farsi applaudire Angiolo Diligenti (*Laerte*) e la giovane, e graziosa, e intelligente sua figlia Lina (*Ofelia*),

una fanciulla appena sedicenne, che vien su come un fiore nel giardino dell'arte.

O sweetest, fairest lily!...

Angiolo Diligenti è una vecchia conoscenza per noi Fiorentini, la gentile sua figliuola è una conoscenza nuova; ambidue ci sono e ci saranno oltremodo gradite.

Nè giusto nè conveniente sarebbe por fine a questa troppo lunga Rassegna senza rammentare il signor De Rosa (*Re Claudio*), la signora Hoffman (la *Regina Geltrude*), Cristofari (*Polonio*), Termanini (lo *Spettro*).... e anco il *Beccamorto* che motteggia amaramente sul cranio di Yorick, e che fu rappresentato dal signor Bozzo....

Ohimè!... Povera Amalia!... (1)

VII

3-4 Giugno 1878.

Pare impossibile!... Da tutte le parti ci vengono a raccontare che siamo in un'epoca positiva, che viviamo in un mondo dove ogni cosa

(1) Il nome del signor Bozzo mi richiamava alla mente quello della giovane e avvenente sua moglie, Amalia Checchi Bozzo, allora di recente morta a Parigi, dove nel fiore dell'età e delle speranze più liete rappresentava accanto a Tommaso Salvini il personaggio di *Ofelia*.

è materia, che ci troviamo in mezzo a una società spoetizzata, disillusa e miscredente; e che il teatro, se vuol fare il suo dovere, deve ritrarre esattamente questo stato attuale delle cose, e questo presente indirizzo degli animi.

E frattanto, per fare il solletico alla curiosità del pubblico, per destare un po' d'interesse nelle persone rispettabili che leggono i cartelloni, e per chiamare di tanto in tanto un po' di gente in platea, tutti gli attori che si levano più su del mediocre, che si sentono in cuore la scintilla dell'arte, che sognano la gloria.... e badano alla cassetta, si raccomandano alla vecchia Melpomene e a Talia – due delle *Sante Muse* più spesso bestemmiate e derise dalla moderna incredulità – e tornano alla tragedia, al dramma, al melodramma, a tutto quello che c'è di più poetico, di più fantastico, di più nebuloso, di più paradossale e di più convenzionale nel repertorio del teatro passato di moda.

Che è, che non è, Alfieri e Shakespeare fanno gli onori.... e le spese.... delle *serate di benefizio;* Dennéry e Anicet Bourgeois occupano qualche giorno della settimana; e se Alessandro Dumas desidera di levarsi il gusto d'un applauso schietto, unanime e chiassoso, deve venir fuori abbraccetto alla *Signora dalle Camelie*, la cui tosse, con buona licenza dei critici della nuova scuola, è una tosse spirituale, religiosa, poetica, iperbolica, una tosse

la quale non ha nulla che vedere coll'*elatina*, colla *mucillaggine di gomma arabica*, e colle mirabili pasticche del *dottore Zeta*.

Oggigiorno non c'è più un attore tanto e quanto applaudito che si rassegni a non vestir mai il negro farsetto e il mantello nero d'*Amleto principe di Danimarca;* e non son pochi quelli che allungano le mani fino alla scimitarra di Orosmane e al pugnale ricurvo di Otello.

Da che nasce cotesta improvvisa simpatia retrospettiva?.... Se nascesse soltanto - diciamo pure la brutta parola - da folle orgoglio e da smisurata presunzione dell'artista; il pubblico, a quest'ora, avrebbe rimesso le cose al loro posto pigliando il *nemico* colla fame.... che è poi il modo più facile e più spicciativo per ridurre a capitolazione non soltanto le *compagnie*, ma ancora i reggimenti.

C'è dunque nel vecchio repertorio, nel repertorio meno simpatico agl'inventori del realismo e del positivismo moderno, qualche cosa che accarezza i sogni di gloria dell'artista, e che risponde alle innate e costanti aspirazioni degli spettatori; qualche cosa che contenta tutti, che diletta tutti, che vive sotto tutti i cieli, che scuote tutte le anime, che resiste al tempo, al capriccio, alla critica, all'epigramma e anco alle rivoluzioni.

Giovanni Emanuel è senza dubbio un attore giovane, un attore moderno, un attore rivoluzio-

nario, nel senso onesto ed artistico della parola.... è anzi sicuramente il più rivoluzionario, il più moderno e il più giovane degli attori drammatici che calcano con onore e con fortuna le scene italiane.

Eppure, per mettere in piena luce le sue belle doti, per trovare un campo abbastanza largo alla esplicazione delle sue facoltà, non gli bastarono l'*Alcibiade*, i *Messeni*, l'*Agnese*, nè tutte le produzioni meno prosaiche, meno positive e meno realistiche del repertorio nuovissimo; e cercò più alti, più veraci e più lusinghieri trionfi nell'*Oreste*, nel *Kean*, nell'*Amleto*.

Il *Principe di Danimarca* dovrebbe esser grato all'interpretazione che del suo strano carattere ha fatto Giovanni Emanuel sul palcoscenico dell'Arena Nazionale. Quel modo d'intendere e di rendere la parte di *Amleto* è tutto favorevole alla calunniata intelligenza dello sventurato Danese. Quello non è un pazzo, non è uno smemorato, non è uno che vaneggia, che ondeggia, che svolazza col cervellino vuoto e leggiero al soffio delle passioni e dei sentimenti.

L'*Amleto* dell'Emanuel ragiona sempre, è sempre presente a sè stesso, vede gli uomini e le cose che gli stanno d'intorno con occhio acuto e sereno, sa quel che dice e quel che fa. I suoi rapidi passaggi dalla malinconia al sorriso, dal sorriso alla risata, dalla risata all'imprecazione,

dall' imprecazione alla tenerezza, dalla tenerezza al sarcasmo pungente e crudele, e da questo al ghigno del cinico e al furore dell' omicida, non avvengono per interna e subitanea trasformazione di pensieri e di affetti; ma per astuta e riflessiva considerazione di quanto accade fuori di lui. L'*Amleto* dell'Emanuel giuoca continuamente di scherma, è sempre nelle *finte* e nelle *parate*, e quando più pazzo rassembra, allora appunto è più savio.... a modo suo.

Ho detto: a modo suo, perchè Giovanni Emanuel è troppo colto e troppo inspirato per non capire che nell' anima e nella mente del *Principe di Danimarca* c' è pur qualchecosa che non va bene, qualchecosa che turba il pensiero e guasta la riflessione.

E questo qualche cosa egli lo ha trovato nell' antagonismo crudele, e angoscioso, e delirante fra la fede e il desiderio della vendetta.

Amleto è un credente. Per lui l' immortalità dell' anima umana è un dogma inconcusso, e cotesta profonda convinzione lo agita e lo affanna in mezzo alle triste vicende della sua vita travagliata. Per questo i suoi occhi *veggono* lo spettro del padre, per questo la sua mente soffre all'idea delle pene atroci cui l' assassinio ha condannato l' anima immortale del genitore; per questo egli combatte e vince contro il pensiero del suicidio; per questo egli trattiene il colpo quando il pa-

trigno prega ginocchioni e si umilia dinanzi al Dio delle misericordie.

Ma se il credente è signoreggiato dall' idea d' un altra vita, il figlio, il guerriero, l' uomo de' suoi tempi e della sua civiltà, è tormentato dalla sete bramosa di vendetta in questo mondo. L'idea religiosa della retribuzione secondo i meriti, nel gran giudizio d'oltre tomba, è scossa e turbata in lui dalla riflessione che il padre tradito rischia la dannazione eterna, mentre il traditore e l' adultera hanno acquistato col tempo l' occasione al pentimento e il diritto al perdono. E la giustizia, allora, dove se ne va ?... La legge del Vangelo perde al confronto della legge del taglione !...

E così la sete di vendetta è governata, in quella mente onesta e sofferente, da un vago e affannoso desiderio di giustizia assoluta, e il principio della fede combatte col diritto personale di rappresaglia; e in quella lotta terribile or questo vince ed or quello, e la parola e la mano seguono gl' impulsi della passione trionfante.

Ma intanto *Amleto* intende o sospetta che lo stato dell' anima sua non sfugge ai vigili occhi del Re fellone, nè a quelli della perfida madre, nè all' astuzia cortigiana di Polonio ; e si sente spiato, e si accorge che ogni muraglia, ogni porta, ogni cortina, nasconde un delatore. E dal canto suo raddoppia la vigilanza, e moltiplica

le precauzioni. Quando la furia de' pensieri gli strappa dal labbro una parola imprudente, una rivelazione pericolosa, un urlo selvaggio, egli cerca il rimedio nelle stranezze, nei frizzi, nelle sottigliezze pedagogiche, nelle quisquilie professionali, per ingannare l'attento orecchio de' suoi guardiani.

Se questo modo d' interpretare il carattere di *Amleto* sia proprio il più rispondente alle intenzioni del gran drammaturgo inglese, io non saprei affermarlo in coscienza. Quello che so di sicuro è che cotesta interpretazione è una delle tante possibili, artistiche, e logicamente accettabili, d' una figura assolutamente enigmatica; so che alla scena riesce di grande effetto, e so che a nessuno potrebbe riuscire più squisitamente che a Giovanni Emanuel, il quale, secondo il solito, fa del personaggio una creazione tutta nuova e tutta sua.

Nè fu meno felice, per opera di quell' artista originalissimo, la rappresentazione del *Kean* e quella dell'*Oreste;* nell' ultima delle quali l' Emanuel, seguendo un grande esempio, scelse per sè la parte di *Pilade.*

Degli altri suoi compagni preferisco tacere. Questo dirò soltanto: che mai, in tutta la mia vita, ho provato una voluttà così dolce alla notizia della strage di *Egisto.*

Sarà una debolezza mia particolare; ma per me, non conosco persone più rispettabili, più

oneste, più carine dei tiranni di tragedia. *Egisto* sopratutto ha sempre goduto le mie migliori simpatie. Egli vive patriarcalmente in una reggia aperta a chi vuole entrare, e popolata di gente che si lavano la bocca de' fatti suoi, senza ch'ei si lasci scappare mai la pazienza fino al punto di rispondere con un ceffone. I suoi nemici congiurano alle porte di camera sua: egli lo sa, e lascia fare. L'orso permette nella sua tana la libera contrattazione per la compra e vendita della propria pelle. *Elettra* lo tratta come l'ultimo de' mascalzoni, e lui la tiene *a dozzina,* libera d'andare e venire, e le dà mangiare e bere, lume, fuoco, *allogg in cà, lavandaria, soppressa,* come diceva Carlo Porta milanese. *Oreste* lo minaccia, *Pilade* lo insulta; *Clitennestra,* perfino *Clitennestra,* lo ricuopre di contumelie; e lui crede d'esagerare gl'impeti dello sdegno quando arriva ad esclamare: *oh! rabbia!...* e resta lì. E al momento opportuno si fa scannare dietro le quinte, per non insudiciare il palcoscenico, colla maggior condiscendenza di questo mondo.

Brava persona!... Senza dubbio quel monarca aveva de' taccoli nella sua vita passata; e durante l'*antefatto* della tragedia s'era messo sulla coscienza dimolte sudicerie; ma appena alzato il sipario muta carattere, e diventa un buon curato di campagna, vittima designata e rassegnata alle imprese de' briganti della macchia vicina.

Io l'ho sempre veduto morire (stando dietro alle scene), con grandissima compassione; e se nessuno gli ha recitato devotamente un *Deprofundis*, gliel'ho recitato io, con tutto il cuore, in suffragio dell'anima sua.

Ma l'altro giorno, all'Arena Nazionale, l'eccidio del tiranno mi parve un'azione meritoria!... *Egisto* mi aveva straziato le orecchie per cinque atti consecutivi, sbraitando, ululando, sottolineando tutte le parole, lanciando a naso pieno, piuttosto che a piena gola, le interiezioni più sguaiate in cui le vocali cangianti pigliavano quel suono misto che rammenta i tempi del Medoni. Bisognava sentirlo quando rinfacciava ad *Oreste* la perfidia del *pèdre*, quando imponeva silenzio ai lamenti della *mèdre*, quando minacciava di vibrare il *cuolpo*, e di lavarsi le *mèni* nel *sèngue* del *trèdituor!*... Era una cosa da fare accapponare le carni!... Morì e morì a tempo. Se durava un altro po' a stracciare gli orecchi dalla ribalta, finiva di sicuro collo sfondare d'un pugno la tettoia del teatro!...

Morì, e la tettoia rimase al suo posto.... il che permise alla Compagnia diretta da Luigi Monti d'incominciare subito dopo, e senza bisogno di restauri, il corso delle sue rappresentazioni.

VIII

12 Maggio 1879.

Ho ricevuto una lettera molto curiosa.... e anonima, come la maggior parte di quelle che nascondono sotto i complimenti la voglia di darmi del cretino a proposito di qualche mio giudizio letterario o di certe mie opinioni sul teatro drammatico.

Il mio ignoto corrispondente mi offre le sue più ironiche congratulazioni *per il coraggio che ho avuto* di qualificare *Zaira* come *uno dei più cattivi lavori drammatici del Voltaire.* E dopo quella frase sdegnosa, mette il suo bravo punto e da capo, e attacca una tirata eloquente sui meriti incontestabili dell'immortale autore della *Zaira*, apostolo del pensiero, benefattore dell' umanità, propugnatore acerrimo dell' abolizione della pena di morte, *quel Voltaire che.... quel Voltaire il quale....* e via di questo passo per quattro grandi pagine, dove c'entra il *filosofo*, il *libero pensatore*, il *nemico dei Gesuiti*, e una quantità d'altre cose veramente belle.

Peccato mortale che in tutta la lettera non ci sia nemmeno una parola di *Zaira*; neanco un cenno dei criterii drammatici e degli argomenti letterarii con cui quel signore, che nasconde il

suo nome sotto una pudibonda foglia di fico, si lusinga di motivare sufficientemente la sua terribile sentenza: che io sono addirittura un valoroso imbecille, un'idiota pieno zeppo di coraggio!...

Del coraggio, a tempo e luogo (parlo, bene inteso, di quello chè ci vuole per dire la propria opinione sopra un pezzo di carta stampata), credo in coscienza di averne la mia parte.... e anco un tantino di quella del mio anonimo corrispondente; visto che almeno, da una ventina d'anni in qua, io scrivo tutto quello che firmo e firmo tutto quello che scrivo.

Quanto all' imbecillità è un altro paio di maniche; e se dovessi entrare nella schiera dei cretini per quelle quattro parole sulla tragedia del Voltaire, mi ci troverei davvero in così bella compagnia, che non saprei decidermi ad abbandonarla così per fretta. Tutti, o quasi tutti i critici più autorevoli e i letterati più competenti italiani e francesi, sono presso a poco della mia opinione: *Zaira* è una cattiva tragedia, perchè è una cattiva imitazione dell'*Otello*.

Voltaire filosofo, Voltaire *libero pensatore* non ha nulla che vedere col Voltaire autore drammatico; e se quel grand' uomo ha qualche diritto alla riconoscenza dell' umanità, non è di sicuro per le sue tragedie in cinque atti!...

Se andiamo al teatro con dei secondi fini di polemica religiosa e politica, non c' è più una

ragione al mondo perchè le discussioni cominciate in platea - o in una lettera anonima - non vadano a finire in piazza a suon di legnate pochissimo letterarie. Ma questo non cambierà una sillaba al giudizio della gente ammodo, la quale fra *Zaira* e *Desdemona*, unanimemente accorda tutte le sue migliori simpatie alla sventurata figliuola di *Brabanzio.*

« Coloro che s' interessano alla storia lette-
« raria - scrive lo stesso Vòltaire nella prefa-
« zione della sua *Zaira* - saranno contentissimi
« di sapere come nacque all' autore l' idea di
« comporre cotesta tragedia. Alcune belle signore,
« amantissime del teatro, gli avevano scritto per
« rimproverargli la mancanza dell' *amore*, come
« passione drammatica, nelle sue sceniche com-
« posizioni. L' Autore rispose che non credeva
« punto l' *amore* una passione adattata alla tra-
« gedia; ma che per contentarle e per mostrare
« come degli eroi innamorati ne sapesse creare
« qualcheduno anco lui, avrebbe dato una *Zaira*
« e un *Orosmane* alle scene. »

E senza dubbio *Orosmane* e *Zaira* sono due eroi innamorati.... ma tant' è, e probabilmente a cagione del pregiudizio accennato in quel brano di corrispondenza epistolare, l' *amore* non figura in que' cinque atti come causa prima e sola dell' intreccio e della catastrofe. *Zaira* innocente muore perchè *Nerestano* scrive male un biglietto,

e perchè *Orosmane* capisce a rovescio la prosa del suo prigioniero. Se dall' ambiguità di cotesta lettera o dalla limitata intelligenza del Sultano non nascesse il dubbio e l'equivoco, e da quello la furente gelosia di *Orosmane*, la bella *Zaira* avrebbe forse avuto tempo di convertire al cristianesimo il discendente di Maometto, per isposarlo più tardi *in facie Ecclesiae* come un droghiere purchessia.

La gelosia d' *Otello* ha un' origine più logica, più umana, più drammatica, più seria. Le terribili parole di *Brabanzio* echeggiano continuamente all' orecchio de' due fidi amanti e turbano la serenità de' loro teneri colloqui: *Bada a quella donna, Moro.... abbi gli occhi aperti sul fatto suo.... Ha tradito suo padre.... potrebbe un giorno tradire anche te!....*

Ed ecco la gelosia d'*Otello* - suscitata e tenuta viva dalle gravi minaccie di quel vecchio; aizzata ed esagerata dalla perfidia di *Jago*; e messa in sospetto dalla imprudente ingenuità di *Desdemona* - divampare ad un tratto con una violenza spaventosa.

Fu l'amore che spinse la bella Veneziana nelle braccia del Moro, fu l'amore che la rese crudele contro il vecchio suo genitore, e l'amore la conduce anzi tempo a morire per mano dell'adorato suo sposo.... punita per il suo peccato!...

E questa sola differenza - anche facendo astra-

zione dalla diversità della forma - basterebbe a spiegare la potente emozione che sgorga dal dramma dello Shakespeare, e la freddezza relativa che cola dalla tragedia del Voltaire.

Del resto, il gran filosofo, con tutto il suo amore paterno per l' opera del proprio cervello, sapeva perfettamente fino a qual punto *Zaira* aveva bisogno, per riuscire al teatro, della magìa di un'ottima interpretazione. Ai suoi tempi, (e grazie forse alle *belle signore*), la tragedia andò debitrice de' suoi lunghi trionfi al personaggio della figlia di *Lusignano* e al precoce talento della giovine attrice che ne sostenne le parti. L'*Épitre à mademoiselle Gaussin* è sempre lì per farne fede:

Jeune Gaussin, reçois mon tendre hommage,
Reçois mes vers au théâtre applaudis;
Protège-les, *Zaïre* est ton ouvrage,
Il est à toi, puisque tu l'embellis.
Ce sont tes yeux, ces yeux si pleins de charmes,
Ta voix touchante et tes yeux enchanteurs,
Qui du critique ônt fait tomber les armes;
Ta seule vue adoucit les censeurs.
L'illusïon, cette reine des coeurs,
Marche à ta suite, inspire les alarmes,
Les sentiments, les regrets, les douleurs,
Et le plaisir de répandre des larmes!....

Se il Voltaire fosse vivo all'anno di grazia 1879, attribuirebbe senza dubbio a Tommaso Salvini il merito de' suoi nuovi trionfi.

Gli è che il capolavoro dei capolavori di Shakespeare non può essere rappresentato sulla scena con più sublime magistero, con arte più fina, con più profonda intelligenza d' ogni più riposta intenzione dell' Autore, con più magìa d' effetto, con più vigore d' ingegno, con maggior venustà di forma.

Otello fu recitato per la prima volta al castello di Harefield, proprietà della Contessa di Derby, la sera del venerdì 23 luglio 1602, dinanzi a Sua Maestà la Regina Elisabetta, dalla Compagnia di Guglielmo Shakespeare, condotta e diretta dall' Autore!...

Il personaggio del *Moro di Venezia*, era sostenuto da Riccardo Burbadge, l' attore inimitabile, l' artista proteiforme, il più popolare e.... diciamo addirittura.... il più grande degli artisti drammatici inglesi. Dieci anni dopo la morte del Burbadge, si cantava per tutta l'Inghilterra una canzone che rammentava il trionfo di lui nella tragedia del *Moro:*

But let me not forget one chiefest part,
Wherein, beyoud the rest, he moved the heart:
The grieved Moor, made jealous by a slave....

E questa è testimonianza solenne di eccellenza nell' arte, tanto più irrefragabile quanto meno abituale ai trionfi della scena; dove, ahimè, troppo spesso i grandi attori muoiono tutti col rumore

degli applausi e collo slancio degli entusiasmi fugaci.

La favola dell' *Otello* è d' invenzione italiana. Shakespeare la prese pari pari negli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldi Cintio, e precisamente nella Novella settima della terza Decade.... ma la fece sua per la stupenda pittura della passione gelosa, agitante il generoso e tenero cuore del Moro.

Nel teatro antico la gelosia non era stimata una passione drammatica. Pareva cosa troppo volgare, per occupare la maestà ieratica della tragedia. Shakespeare la prese più volte a soggetto de' suoi drammi e mostrò qual partito si può trarre da cotesta pazzia, da cotesto furore; e che infinita varietà di effetti si può indurre, sua mercè, sulla scena, a seconda dei personaggi travagliati da siffatta insania tormentosa.

Paragonate di grazia la gelosia di *Troilo* nel dramma *Troilus and Cressida*, quella di *Claudio* nel *Much ado about nothing*, quella di *Leonte* nell' *Winter's tale*, quella di *Posthumus* nel *Cymbeline*, con quella d' *Otello* nel *Moro di Venezia*; e vedrete che enorme differenza corra tra le passioni d'un Greco dei tempi di Priamo, d'un Fiorentino ai tempi del Re d'Aragona, e d'un Affricano al servizio della Repubblica di Venezia. Ma vedrete ancora come a dispetto di tutte coteste differenze di carattere, d' indole, di costumi,

di abitudini, di giudizii e di temperamenti, la gelosia produca sempre gli stessi effetti, trasformi sempre il più nobile, il più generoso degli eroi nell'assassino più feroce e più implacabile; e trovi in sè stessa la ragione e la forza de' suoi eccessi più brutali.

Guglielmo Shakespeare ha consacrato alla gelosia cinque delle sue più ardite e più meravigliose produzioni drammatiche, e fra quelle, *Otello* è senza dubbio la più meravigliosa.

Nella pittura di cotesta passione, nessuno, nè prima, nè dopo di lui ha superato il maestro.... ma nessuno, io credo, può aver superato Tommaso Salvini nel rendere degnamente sulla scena quella maestosa, simpatica, e selvaggia figura del Moro.

Se Wilhelm Schlegel avesse sentito Salvini nell' *Otello*, non avrebbe mai neppur sognato di riconoscere in lui: « *la bestia feroce, addomesticata soltanto in apparenza.* » Non c' è nulla di finto, nulla di studiato, nulla di nascosto, in quel carattere franco ed aperto, in quella mente eletta, in quell' anima affettuosa e confidente, in quel cuore appassionato e riboccante di tutte le delicatezze del sentimento. « È nero di pelle - dice Desdemona al Doge – ma io ho veduto il suo volto nell'anima sua, e alla sua gloria e alle sue grandi virtù ho consacrato il mio cuore e la mia fortuna: »

I saw Othello's visage in his mind;
And to his honour and his valiant parts,
Did I my soul and fortunes consecrate.

Tommaso Salvini interpreta a meraviglia cotesto personaggio, nel quale la violenza della passione cresce in ragione diretta dell'ardore del sangue e dell'onestà generosa e confidente dell'animo. Bisogna vedere con che sapiente progressione la gelosia di *Otello* si sveglia alla prima perfidissima esclamazione di *Jago:*

Ha!.... I like not that....

e si agita più tardi sotto gli strali aculeati del traditore; e rugge, e imperversa, e scoppia, passando grado a grado per tutte le sfumature del sospetto e della certezza!.... Bisogna sentire con che sincerità d'accento parlano per sua bocca l'amore tradito, la fiducia ingannata, la speranza delusa; qual'eco d'infinita tenerezza suona nelle rampogne d'*Otello* contro la diletta *Desdemona*, che profondo dolore trasparisce sotto gli accessi della rabbia, quanta disperazione amorosa si rivela nella risoluzione crudele della vendetta!...

Mai geloso furore fu dipinto con colori più vivaci; mai l'interna smania d'un cuore esulcerato proruppe fuor delle labbra con grida più strazianti, con ruggiti più compassionevoli. Il Moro impreca e soffre, il Moro uccide e sente penetrare nelle sue viscere la lama del pugnale.

Anche nell' atto efferato l'anima sua è sempre generosa, è sempre leale. « Omicida onorato, se vi piace, *che nulla ha fatto per odio e tutto per l' onore:* »

> An honourable murderer, if you will,
> Four nought he did in hate, but all in honour.

Ravvicinate alla gelosia di *Otello* la gelosia di *Jago*, che odia il Moro perchè *si dice abbia fatto la sua parte nel talamo nuziale:*

> . . . . . . I hate the Moor;
> And it is thought abroad, that twixt my sheets
> He has done my office....

e vedrete quanto fina arte adoperi Tommaso Salvini per rendere evidente la distanza enorme che intercede tra la passione d'un furfante e quella d'un uomo onesto e leale.

Il monologo dell'ultimo atto, interpretato dal genio dell' attore secondo il genio dello scrittore, è qualche cosa di sì stupendo che vince ogni sforzo d'analisi e di descrizione. *Otello* non ha mai amato *Desdemona* così ardentemente, così disperatamente come nell' atto di colpirla. Mai quel bel volto gli è apparso più seducente, più angelico, più divino. E ascolta i palpiti di quel cuore fedele, e raccoglie sulle labbra il soffio di quel sospiro « che persuaderebbe alla giustizia di spezzare la sua spada !.... »

Quella terribile lotta interna, quel contrasto supremo fra l'amore e la gelosia, quell'antagonismo d'azione fra il balsamo di *Desdemona* e il veleno di *Jago*, che operano così diversi effetti nel cuore di *Otello*, sono resi da Tommaso Salvini con una potenza, con una evidenza, con una verità insuperabili.

Basterebbe quella scena sola per giustificare gli entusiasmi, i delirii, le frenesie del pubblico plaudente.

EPILOGO

Il lettore cortese, che ha avuto la pazienza di seguirmi fin qui, passo passo, in questo lungo e non sempre dilettoso viaggio attraverso le scene dell'ultimo ventennio, si sarà facilmente accorto che io non ho potuto, nè avrei voluto, registrare nelle pagine del mio libro tutte le produzioni tragiche, o comunque foggiate secondo il modello della tragedia, che in cotesto lasso di tempo apparirono in Italia alla luce della ribalta.

Dio guardi!... C'era da metterne insieme un catalogo infinito, e da impelagarsi in una lungagnaia di considerazioni insulse che avrebbero ingrossato il volume smisuratamente, e ne avrebbero al tempo stesso aumentato la mole e diminuito l'importanza. I tragèdi serotini o primaticci che arrivano bene o male al palcoscenico si chiamano *legione* fra noi, e godono di una robustezza e di un'attività prodigiosa; ma le opere loro non valgono sovente quel po' di fiato che il pubblico ci sciupa nei fischi.

Basta dunque, e ce n'avanza, ch'io abbia rammentato solamente le principali; quelle che un po' più un po' meno rappresentano con una certa varietà il carattere ed il valore della produzione tragica contemporanea nelle varie sue specie; quelle che recano sul frontespizio un nome d'autore degno, almeno per qualche rispetto, di occupare un posto negli annali del teatro.

Mi resta adesso l'obbligo di tirare le somme e d'instituire, dirò così, il bilancio di questo primo *conto corrente* in materia drammatica. È un bilancio che si compie in quattro parole: *la tragedia è morta.*

Quella che vediamo di tanto in tanto sulle scene, cogli omeri coperti dal laticlavio e dalla stola presi a nolo alla bottega del vestiarista, e con in piede un paio di coturni che trascina come se fosser ciabatte, non è più la tragedia. Strappatele via dalle spalle quel manto bugiardo, e piangerete.... o riderete.... all'aspetto di quel corpo rachitico, esangue, deturpato da tutte le enfiagioni, da tutte le esostosi, da tutti i guidaleschi che denunziano la presenza della scrofola moderna.

Quella non è la tragedia.... è la sua ombra, il suo fantasma; il che ci autorizza a concludere e a ritenere che la tragedia è morta per davvero.

L'ha ammazzata la logica inesorabile, la polemica furibonda, la fredda incredulità della

vita attuale; l'ha ammazzata lo spirito di discussione, il positivismo, lo sperimentalismo, il naturalismo di questi nostri tempi sciagurati; l'ha ammazzata l'epidemia di superbia che travaglia in tutto il mondo le generazioni viventi.

Il pubblico ateo non crede più al *fato* dei classici; e rinnega la *fatalità* dei romantici, che sotto nome diverso e diverso costume era poi assolutamente la medesima cosa. Il pubblico democratico esilia dalla scena i semidei, gli eroi, e anco i principi di sangue reale. Non ci sono più i figliuoli di Giove, i discendenti di Venere, i pronipoti di Marte.... e tutti i nati di femmina hanno lo stesso peso sulla stadera costruita a sistema metrico decimale. Siamo i figli della grande rivoluzione.... la dichiarazione dei *diritti dell'uomo* ha cancellato tutte le cosmogonie antiche, e mandato al macero tutti gli alberi genealogici. Abbiamo ruzzolato precipitosamente la scala sociale da Ercole a Edippo, da Edippo a Aristodemo, da Aristodemo a Ernani, da Ernani a Ruy Blas, da Ruy Blas a.... Lorenzo della *Therèse Raquin* e a Lautier le *Zingueur* dell'*Assommoir*. Questi sono gli ultimi eroi messi al mondo da Melpomene!... Povera Musa!... Ci sarebbe da credere che sia morta di febbre puerperale!... Ah!... è finito il tempo delle vergini Muse!...

L'ultimo tentativo di tragedia propriamente detta - ultimo, s'intende, rispetto ai computi cronologici - è stato fatto in Francia, colla *Moabite* del signor Deroulède, che ha voluto rinnuovare nel suo paese l'esperimento cimentato dal Niccolini in Italia, col *Nabucco*, un mezzo secolo prima; vale a dire la rappresentazione di una tragedia allegorica, in cui sotto pretesto di recare alla scena il mondo antico, si agitano in teatro le più ardenti questioni contemporanee e s'inducono nella favola gli uomini e gli avvenimenti del periodo attuale.

Dell'opera parleremo a suo luogo; quando in un altro volume passeremo in rassegna le produzioni francesi che in quest'ultimi vent'anni acquistarono fra noi diritto di cittadinanza e presero posto nel repertorio delle nostre compagnie.

Parlo adesso del significato artistico e della efficacia esperimentale di cotesto sforzo d'ingegno, perchè ci trovo un argomento opportuno alla dimostrazione della mia tesi.

Tanto la tragedia è ben morta, che non bastò a resuscitarla neanco il soffio rovente della passione politica e della controversia religiosa in questo tempo di polemiche quotidiane e di lotte accanite.

In Francia, la *Moabite* non giunse alla scena e rimase soltanto in biblioteca; ma l'apparizione

del volume non produsse nessun effetto. In Italia, dove il teatro è più libero perchè non è repubblicano, la tragedia del signor Deroulède, con tutti i suoi pregi innegabili, con tutte le sue audacie di concetto e le sue perfezioni di forma, arrivò alla ribalta; ma non fece caldo nè freddo e morì com'era nata, framezzo al silenzio e all'indifferenza del pubblico.

Le nocque l'argomento elevato, la forma poetica, la qualità dei personaggi più alti della misura comune; e quell'intonazione pomposa, quel miscuglio di sacro e di profano, quel linguaggio mistico, e quell'intervento del Dio all'ultimo atto per isciogliere il nodo dell'intreccio aggruppato, intorno a un dogma di fede. Gli spettatori ci ravvisarono forse una petizione di principio.

Il *Rabagas* invece, creato coi medesimi intendimenti di polemica, diretto allo stesso scopo pratico, e composto dal signor Sardou colle medesime formule artistiche imitate più tardi dal signor Deroulède, suscitò al suo primo apparire una tempesta violentissima, interessò vivamente il pubblico in Francia e in Italia, mise a romore il teatro e la piazza.... e vive anche oggi e rimane in repertorio, e chiama spettatori in platea.

E tutto questo perchè?... Perchè *Rabagas* è una commedia.... quasi stò per dire una farsa o una parodìa.... perchè i personaggi (compreso il principe di Monaco), non oltrepassano il livello

comune, perchè il dialogo è famigliare, il linguaggio dimesso e magari di tanto in tanto plebeo, perchè l'intreccio è roba di tutti i giorni, perchè le idee sono quelle dell'universale, perchè tutto si informa, si adatta e si spiega, ai casi e coi criteri delle ultime ventiquattr'ore.

L'esperimento è decisivo. Oramai bisogna rassegnarsi a contare otto Muse sole sul Parnaso contemporaneo.... sul Parnaso espropriato, indemaniato, e venduto all'asta pubblica per coltivarci, invece dell'alloro, i cavoli verzotti e le insalatine tenere. Il teatro ha da rispecchiare la vita d'ieri e quella d'oggi; e allora non c'è più posto nè ragione per la tragedia:

Versibus exponi tragicis res comica non vult.

FINE.